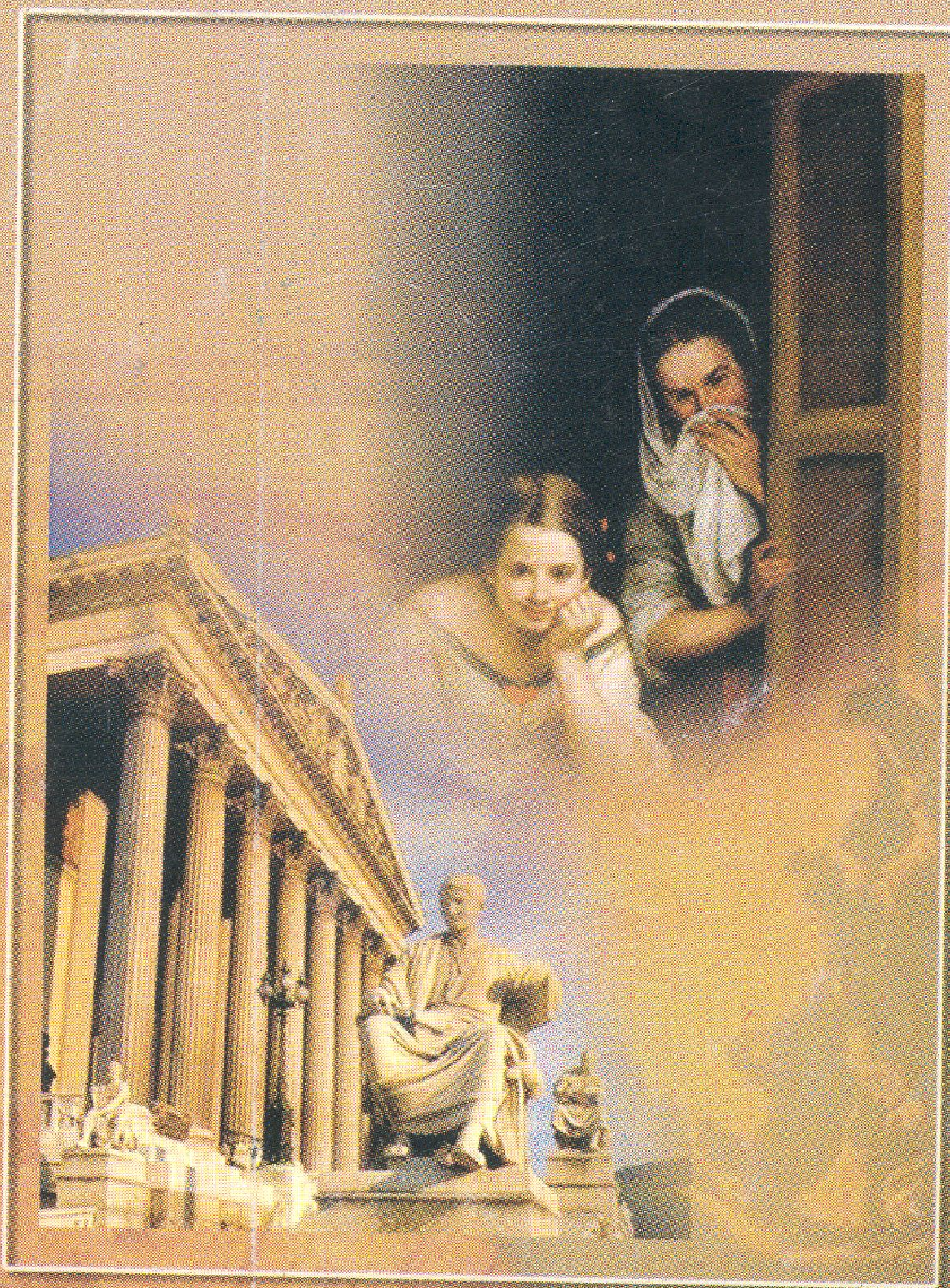
الزمن بين الفلسفة والفن

مسرح تشيكوف نموذجًا

تأليف

عبير صلاح الدين



سامي بخيت



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الزمن بين الفلسفة والفنّ

مسرح تشيكوف نموذجًا

تأليف

عبير صلاح الدين



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٧

صلاح الدين ، عبير
الزمن بين الفلسفة والفن : مسرح تشيكوف نموذجًا / تأليف : عبير صلاح الدين . ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.
٢٤٨ص ؛ ٢٠ سم
تدمك ٧ ٧١٢ ٤١٩ ٩٧٧
١ ـ المسرحيات الروسية ـ تاريخ ونقد
٢ ـ تشيكوف ، أنطون بافلوفيتش ، ١٨٦٠ ـ ١٩٠٤
(أ) العنوان :

رقم الإيداع بدار الكتب ١١٤١١/ ٢٠٠٧

I.S.B.N 977 - 419 - 712 - 7

ديوى ٧٢ , ٨٩١

إهـداء

إلى كل من كان لا مذنب ولا برىء
إلى الأرواح الطائرة
إلى روح أبى
إلى أمى سر تكوينى
أهدى لكم جميعًا كتابى
آملة أن يسترضيكم.

المؤلفة
عبير صلاح الدين

الإخراج الفنى : مادلين أيوب فرج

تصميم الغلاف : سامى بخيت

مقدمة

يعتبر **تشيكوف** كاتباً ثرياً متعدد الإبداعات، بدأت شهرته من كتابة القصة القصيرة، إلى أن ذاع صيته من خلال كتابته للمسرح، فقد كتب في بداية حياته الفنية حوالي ست مسرحيات طويلة بعنوان «**بلاتونوف**»، و «**اليتيم**» و «**أضحك معها إذا استطعت**». و «**إيفانوف**»، و «**شيطان الغابة**»، بالإضافة إلى مسرحية ناقصة بعنوان «**ليلة ما قبل المحاكمة**»، وفي المرحلة الأخيرة من حياة **تشيكوف** الفنية كتب أربع مسرحيات نالت شهرة عالمية، ونجحت تلك المسرحيات عندما عرضت على مسرح الفن بموسكو، التي أخرج معظمها المخرج الكبير «**ستانسلافسكي**» وهي مسرحية «**النورس** - ١٨٩٥»، و «**الخال فانيا** - ١٨٩٦» ومسرحية «**الشقيقات الثلاث** - ١٩٠١»، وآخر مسرحية كتبها **تشيكوف** هي مسرحية «**بستان الكرز** - ١٩٠٣».

وبجانب تلك المسرحيات الطويلة كتب تشيكوف بين الفترة (١٨٨٦ ـ ١٨٩١) العديد من المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد لم يصل منها سوى سبع مسرحيات وهى «أغنية التم» و «إجازة صيف فى الريف»و «الجلف» و «طلب الزواج» و «حفل زفاف» و «الاحتفال التذكارى» و «مونودراما» «ضرر التبغ».

ومثلما برع تشيكوف فى كتابة القصة القصيرة، أبدع أيضاً فى الكتابة للمسرح، ككثير من المبدعين العالميين، مثل «**أوسكار `وايلد**، **ولويجى بيراندلو**، و**فرجينيا وولف** وغيرهم» وعلى المستوى المحلى الكاتب الشهير «يوسف إدريس».

ورغم قلة إنتاج **تشيكوف** الدرامى بالمقارنة بإنتاج **شكسبير** المسرحى إلا أن مسرحه من الثراء بحيث حظى بالعديد من الدراسات والأبحاث التى تناولته بالدراسة، لما فى مسرحه من إبداع متعدد الجوانب، يسمح بتناوله من وجهات نظر متعددة مثلما حظى مسرح شكسبير.

فبعض الدراسات تناولت البناء الدرامى فى مسرح **تشيكوف**، الذى ميزه عن غيره من الكتّاب لما فى ذلك البناء من أسلوب فنى جديد، أثر فى كتاب مسرح العبث فيما بعد، وتفرعت تلك الدراسات إلى عدة محاور مهمة، مثل توظيف الرمز فى مسرحياته، وأخرى اهتمت بدراسة شخصياته الدرامية، لما لها من أهمية بالغة تحتل الصدارة فى مسرحه بالإضافة إلى دراسات ركزت على المكان والطبيعة وعوامل البيئة التى تعد عنصراً فعالاً فى فنه الدرامى.

ومنذ أن قرأ الكاتب قصص تشيكوف القصيرة أثار انتباهه ضرورة فهم ودراسة سر عبقرية هذا الكاتب التى ألهمته التعبير عن حقيقة الإنسان فى كل زمان ومكان.

ومن خلال قراءة الكاتب للمسرحيات التى أمكنه الاطلاع عليها لاحظ أن الزمن يلعب دوراً كبيراً فى مسرح **تشيكوف**، وقد أثار انتباه الكاتب عدة تساؤلات تتركز حول كيفية توظيفه لهذا المحور المهم فى الدراما، وما هى فلسفة الزمن فى مسرحه؟ وكيف استطاع التعبير عن علاقة الإنسان بالزمن فى بنائه الدرامى بكل عناصره المتشابكة من حدث، وشخصية، ومكان وكيف عبّر من خلاله عن البعد السياسى والاجتماعى والنفسى.

فقد استطاع **تشيكوف** بهذا العنصر المهم أن يقدم فناً جديداً يعد فى ذاته ثورة على المسرح الكلاسيكى الذى يعتمد على بعد واحد للزمان والمكان، والشخصية، وهو ما خرج عن إطاره فن **تشيكوف** الدرامى، بأن قدم مستويات متعددة للزمن داخل بنية الحدث، والشخصية والمكان حيث تتشابك وتتضافر تلك المستويات فى جميع مسرحياته الطويلة.

ويسعى الكاتب إلى دراسة فلسفة الزمن فى مسرح **تشيكوف** من خلال الفلسفات المتعددة التى حاولت تفسير علاقة الإنسان بالزمن وأثرها فى تطور الفن الدرامى من أيام اليونان إلى العصر الحديث، حيث نظر إليه البعض على أنه آلة تعذيب، والبعض الآخر سجد له بوصفه إله. لمحاولة إدراك كيف كانت تلك العلاقة فى فن **تشيكوف** الدرامى، ذات أبعاد وجوانب متعددة ومعقدة، جمعت بين النظرة

القديمة للزمن، بمفهومه القدرى وبين النظرة الحديثة له بكونه داخل الذات الإنسانية.

وكيف حقق **تشيكوف** ذلك من خلال تقنياته الدرامية التى تميز بها بناؤه الدرامى؟

ومن خلال بحثنا المتواضع، نتناول بالدراسة ما سبق من خلال الفصول التالية:ـ

فى الفصل الأول: يتناول الكاتب المفاهيم المتعددة للزمان، التى التقت فى مفهومين أساسيين:

المفهوم الأول: نظر إلى الزمان باعتباره خارج الذات وهو ما أطلق عليه «بالزمن الموضوعى» وقد انقسم المفسرون بشأنه إلى اثنين: أحدهما نظر إلى الزمن بوصفه دورة تعود مجدداً إلى ما لا نهاية وأطلق عليه «الزمن الدائرى»، والآخر نظر إلى الزمن الذى يسير فى اتجاه واحد وأطلق عليه «الزمن الخطى.

أما المفهوم الثانى: فقد نظر إلى الزمن باعتباره داخل الذات ولا وجود له خارجها.

فى المفهوم الأول، يتناول الكاتب الزمن «الدائرى» وأثره على المسرح اليونانى الذى أنجب قانون «توارث اللعنة» وكيف امتد أثره إلى المسرح الكلاسيكى، حيث إن الزمن الدائرى أول من نظر إليه هم فلاسفة اليونان القدامى وجاءت الأعمال الأدبية اليونانية تعبر عن تلك النظرة القديمة للزمان بأن نظرت إليه كقوة كونية عليا تتشكل فى الـ

Moira التى تمتد قوتها على الآلهة أنفسهم مكونة ما يعرف بتوارث اللعنة.

كما يتناول الكاتب وجهة نظر الفلاسفة والعلماء المحدثين أمثال آن **نيكلسون**، **وروى بورتر** فى تفسيره للزمن فى المعتقد الدينى المسيحى، كما ظهر فى فيزياء **نيوتن** و**آينشتين** و**جاليليو** و**إسحاق بارو**... الذين نظروا إلى الزمن على أنه يسير فى اتجاه واحد لا رجعة له ومن ثم استحالة تكرار أو عودة لتجارب الماضى مثلما ذهب أصحاب النظرة الأولى له.

وفى المفهوم الثانى يتناول الكاتب الزمن بوصفه داخل الذات الإنسانية الذى بدأ ظهوره فى فلسفة **أوغسطين**، وتطور بعد ذلك على يد الفلاسفة المحدثين أمثال **كنت**، و**برجسون**، والفيلسوف الروسى **نيوكلاس برديائيف**.... وغيرهم.

وكيف أثر هذا المفهوم فى المسرح الوجودى، الذى يرى الكاتب أنه عبّر عن النظرة الذاتية للزمن من خلال أعمال الكثير من المبدعين أمثال **جان بول سارتر**، و**البير كامى**، و**جان كوكتو**،... وغيرهم من الكتاب وكيف طور هؤلاء المبدعون، النظرة القديمة للزمن - بمفهومه الدائرى - على أنه قوة كونية خارج الذات إلى مفهوم جديد، بأن أصبح الصراع فى مسرحهم داخل الإنسان ذاته وفى ذات الوقت صراعاً مع قوة خارجه عن إطاره.

كذلك يتناول كيف أثر ذلك المفهوم الحديث للزمن فى مسرح العبث من خلال الأعمال الدرامية التى عبّر من خلالها كتّاب هذا المسرح عن

هذا المفهوم مثل «ستريندبرج» من خلال مسرحية الحلم، وموريس ميترلنك فى مسرحيته الطائر الأزرق، وصموئيل بيكيت من خلال «فى انتظار جودو» ... وغيرهم.

ومن ذلك يستنتج الكاتب الفرق بين مفهوم الزمن فى المسرح الحديث، ومفهومه فى المسرح اليونانى.

حيث إنه عندما تم تفسير الزمن بأنه داخل الذات، ظهرت الأعمال الأدبية التى تعبر عن تلك النظرة، بأن قدمت صورة لعلاقة الإنسان بالزمن، ليس بكونه قوة قدرية تفتك به وتلاحقه فى كل مكان، وإنما بوصفه داخل العقل ويستمد وجوده من داخل كل ذات إنسانية على حدة ولا وجود له خارجها، والذى يقترب من مفهوم الزمن السيكولوجى الذى واكب المفاهيم السابقة للزمان حيث نظر إليه باعتبار أنه لا يوجد مستقل عن تجارب وخبرات النفس الإنسانية وهو أكثر العلوم تعبيراً عن مفهوم الزمن الذاتى. الذى أصبح فى نظر هؤلاء العلماء تجربة نفسانية فردية خاصة بكل إنسان على حدة. مثل سيجموند فرويد.. وما تلاه من العلماء النفسانيين.

وفى هذا الإطار يتناول الكاتب أثر الزمن النفسى على إبداعات الكتاب المحدثين الذين عبروا عن هذا الزمن فى المسرح. ويتفرع من الزمن السيكولوجى، زمن آخر عرف بالزمن الميتافيزيقى، وهو زمن متخيل من صنع الخيال وحده لا وجود له إلا فى العقل الباطن، وهذا الزمن عبّر عنه الكثير من المبدعين أمثال ويلز فى «آلة الزمان»

وموريس **ميترلنك** فى «الطائر الأزرق» و **أوديبيرتى** فى «لايرجيتا».... وغيرهم.

ويرى العلماء النفساويون كما يوضح الكاتب فى نهاية تناوله للزمن الميتافيزيقى أن هناك حالات غير سوية عندما تنتاب الإنسان، مثل «المرض، والشيخوخة، والهذيان والغيبوبة وغيرهم»، تنشط مخيلته ويضطرب إدراكه للزمن إلى الدرجة التى لا يستطيع معها أن يدرك حركته بداخله أو خارجه، تلك الحالات نراها أيضاً فى العديد من المسرحيات الحديثة كما نرى فى معظم مسرحيات **يوجين أونيل**، وتوماس **بيرنهارد**، **وجورج شحاتة**.... وغيرهم. كما عبر أيضاً كتاب العبث عن بعض تلك الحالات التى تنم عن الشعور بالعزلة والاغتراب والعدوانية.. فى معظم مسرحياتهم.

كما يشير الكاتب إلى رواية **عباس محمود العقاد** «سارة» التى يظهر فيها بوضوح التعارض بين الزمن الواقعى، والزمن النفسانى أو بين الزمن بمفهومه العلمى، وزمن الديمومة عند **برجسون**.

وبعد تلك النبذة القصيرة عن مفاهيم الزمن المتعددة وأثرها على تطور الفن الدرامى، يتناول الكاتب مفهوم الزمن الدرامى، وعلاقته بالزمن النفسى، حيث يرى الكاتب أنه مثلما أثبت العلماء والفلاسفة أن الزمن حتمية علمية من المستحيل فهم حركة الوجود بدونها، أثبت الأدباء والمفكرون والنقاد، أهمية عنصر الزمن فى الوجود الدرامى

كحتمية فنية في العمل المبدع.. ففى جميع النصوص الدرامية تكون هناك ثمة علاقة ما، بين زمن الشخصية الدرامى وزمن الحدث، وزمن العرض، والكاتب يستبعد من الدراسة الزمن الأخير لأنه يختلف باختلاف زمن المتلقي كما أنه خارج نطاق هذه الدراسة.

لأنه يتعرض للزمن داخل بنية النص الدرامي وليس داخل بنية العرض المسرحى وفى هذا الإطار يتناول الكاتب العلاقة بين زمن الحدث الواقعي وزمن الشخصية النفسي، ففى بعض الأعمال الدرامية يرى الكاتب أن هناك تفاوتاً ما بين الزمانين، حيث قد تمر عدة دقائق على المستوى الواقعى للحدث إنما هى تمثل دهراً بأكمله فى الزمن الذاتي داخل الشخصية من خلال عملية الاستدعاء والتذكر، أو التخيل والحلم، كما سيتضح فى تحليلنا لبعض الأعمال الدرامية التى تظهر فيها تلك العلاقة وأوضح مثال على ذلك هى مسرحية «لوركا» هكذا تمضى الخمس السنوات»... وغيرها.

ويتعرض الكاتب لتقسيم المنهج السيميولوجى للزمن الدرامى الذى سوف يتخذه الكاتب كمنهج فى تحليله لعلاقات الزمن فى مسرح **تشيكوف**، فيتناول ما أطلق عليه **الين أستون وجورج سافونا** بالزمن الحاضر الدرامى والزمن المتتابع الكرونولوجى وزمن الحبكة يستبعد الكاتب زمن العرض للأسباب التى وردت سابقاً.

ويرى الكاتب أن الزمن الحاضر الدرامى يتضح فى النص المسرحى من خلال عاملين أساسيين:-

(أ) الإرشادة المسرحية.

(ب) وخطاب الشخصية.

أما الزمن المتتابع الكرونولوجي فهو زمن استغراق الحدث الدرامي على المستوى الواقعي، وأما زمن الحبكة فهو الذي يتضمن في داخله كل تلك الأزمنة بالإضافة إلى الزمن السيكولوجي للشخصية الدرامية.

وبهذه المقدمة التي قصد الكاتب منها إبراز العلاقة بين الإنسان والزمن وبين الشخصية الدرامية والزمن الدرامي، بجميع مستوياته داخل بنية النص المسرحي، هي مقدمة لازمة لتفسير وتحليل الزمن في مسرح **تشيكوف** ولتطبيق تلك المفاهيم السابقة للزمن على بنائه الدرامي، الذي يرى الكاتب أنه من أكثر المبدعين الذين عبروا عن الزمن بمستوياته المتعددة والمتشابكة لبيان إلى أي مدى أجاد **تشيكوف** توظيف عنصر الزمن بمسرحه في نسيج درامي متشابك متعدد المستويات. والذي يجمع بين النظرة القديمة للزمن، والنظرة الحديثة له من خلال تقنياته الدرامية.

ويخصص الكاتب الفصل الثاني لتحليل تلك المستويات المتعددة لزمن الحدث في درامات **تشيكوف**، والذي يقسمه الكاتب إلى زمن خارجي يمثله الحدث غير المباشر الذي يجري أثناء الانتقالات الزمنية المكانية بين الفصول وزمن داخلي يعبر عنه الحاضر الدرامي والذي هو زمن غير منتظم في حركته حيث قد يشعرنا في بعض الأحيان أنه

متوقف تماماً عند الشخصية الدرامية وفى البعض الآخر يشعرنا بأنه ذو حركة دائرية فى المحيط الدرامى ولتحديد تلك المستويات المتشابكة لزمن الحدث فى مسرح تشيكوف يتناول الكاتب بالتحليل لهذه المستويات من خلال مسرحياته الأربع الأخيرة (النورس، والخال فانيا، والشقيقات الثلاث، وبستان الكرز).

والسؤال الذى يطرحه الكاتب فى هذا الفصل هو كيف استطاع تشيكوف أن ينسج الحدث الدرامى فى مسرحه من تفاعل عدة أزمنة؟

وهو ما يتم الإجابة عليه فى عنوان منفصل وهو «تداخل الأزمنة».

وفيه يتناول الكاتب تقنيات تشيكوف الدرامية، التى استخدمها هذا الكاتب لتقديم مستويات متعددة لزمن الحدث وتمثل عنصراً مميزاً فى مسرحه من خلال ما عرف بدراما «التيار تحت السطح»، فقد اعتمد تشيكوف فى بنائه الدرامى على حركة الشعور وليس على حركة الفعل الدرامى، فمن خلال تتبع حركة الشعور الداخلى لشخصياته الدرامية تتضح حركة الحدث الدرامى.

كذلك استخدم تشيكوف تكنيك القص الدرامى، لتسجيل الأحداث التى تجرى خارج الخشبة كما أن هذا التكنيك يقدم لنا صورة للزمن الماضى فى حياة شخصياته الدرامية، فهو يسمح بالانتقال الزمنى من الحاضر إلى الماضى، أو إلى المستقبل، كما نرى من خلاله الأحداث التى تجرى فى الخارج.

ذلك بالإضافة إلى عنصر الإرشادات المسرحية الخاصة بوصف المكان التى يوضح تشيكوف من خلاله حركة الزمن الواقعى، وأثره على المكان فى الحاضر الدرامى، وعلاقته بحركة الزمن الداخلى لدى شخصياته الدرامية. حيث إن كل تغير يحدث فى المكان، يدل على مرور الزمن.

ويخصص الكاتب الفصل الثالث من الكتاب، لدراسة مستويات الزمن داخل الشخصية التشيكوفية، التى يرى الكاتب أنها ليست ذات بعد زمنى واحد، وإنما هى تعبر عن دورة الزمن فى حياة الإنسان بخيوطها المتشعبة عبر نسيج الماضى والحاضر، والمستقبل، فقد اهتم تشيكوف بإبراز علاقة شخصياته الدرامية بالزمن بأبعاده الثلاثة ويقسم الكاتب تلك الشخصيات إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى تناولها الكاتب بعنوان «توقف الزمن».

وهى تنتمى إلى الطبقة الارستقراطية التى تشعرنا بتوقف الزمن لديها عند ذكريات الماضى البعيد والقريب، ولا تتجاوزه. ومن ثمة تستبعد التحول فى المستقبل الحافل الزمن لديها ذكريات الماضى البعيد، والقريب، ولا تتجاوزه ومن ثم تستبعد التحول فى المستقبل الحافل بالمجموعة الأخرى التى تنتمى إلى الطبقة البرجوازية الصاعدة، التى تنفض عنها ماضيها وتتطلع نحو المستقبل.

وهى التى يتناولها الكاتب فى عنوان آخر وهو «تحدى الزمن» مع إجراء المقارنة الممكنة بين المجموعتين فى محاولة لتفسير علاقات

الزمن المتشابكةِ داخل كل منهم، بالإضافة إلى تناول الشخصيات التى تخرج عن واقعها بالكامل وتعيش فى زمن متخيل لا هو بالزمن الماضي ولا هو بزمن المستقبل. بينما هو زمن ميتافيزيقى لا يوجد إلا فى عقلها الباطن من خلال عملية التخيل وأحلام اليقظة التى تتغلب بها على واقعها مثل شخصية ماشا (الشقيقات الثلاث).

وفى الخاتمة يعرض الكاتب النتائج التى أمكنه التوصل إليها من خلال تلك الدراسة.

ومن هذا العرض السريع يرجو الكاتب أن يكون قد أسهم بهذا الكتاب المتواضع فى إثارة الانتباه حول أهمية محور الزمن فى الدراما وفى الكشف عن فلسفة الزمن عند تشيكوف والتى نكتشف من خلالها أهم جوانب تشيكوف الإبداعية بمسرحه.



مفهوم الزمن وأثره فى الدراما

إن الزمن لفى اختلال واعتلال، ومن نكد طالعى أن أكون أنا المنوط باعتداله، والعودة به إلى النظام.

هاملت. شكسبير

مفهوم الزمان:

إن ما يجعل الإنسان يقف حائراً أمام تفسير وجوده فى الكون، هو مواجهته لعنصر الزمان حيث يحيا بمنحى عن الأمن فى الحاضر- يحمل ذاكرة الماضى - محاولا تفادى تكرار الأخطاء، وفوات الفرص الماضية، فى خوف وقلق دائم ومستمر من أجل توقع المستقبل الماضى لم يأت بعد، والماضى يحمل فى مداه البعيد، حتمية الفناء والموت. وهو الأمر الماضى يعنى أن الزمن يتغلغل فى الحياة الإنسانية، ويمنح الوعى

ومن ثم يكون تفسير الزمان إنما هو تفسير لجوهر الوجود الإنسانى فكما يقول د/ **نبيل راغب:**

«نحن لا نستطيع أن نتخيل حركة الوجود الإنسانى بدون الزمن»[١] فالزمان يشعرنا بإيقاع الحياة (رتيب.. أو سريع.. أو متوقف تماماً) كما يدلنا على حركة الوجود الإنسانى والكون بوجه عام.

والسؤال الماضى يطرحه العلم والأدب على السواء أمام مشكلة الزمن: ما هو الزمان؟ هل هو مخلوق مثلنا يمضى إلى زوال؟ أم أنه خالد أبدى، لا يتقادم، ولا يفنى، هل هو مجرد ومطلق له وجود منفصل عن الوجود الإنسانى؟ أم أنه مفهوم فلسفى يتعلق بالذات الإنسانية العامة؟ أم مفهوم نفسانى، خاص بكل تجربة إنسانية على حدة. بالمعنى المكانى؟ وهل هو ذو حركة دائرية منتظمة يكرر نفسه دوماً، فى حلقة مفرغة أو أن التاريخ يعيد نفسه على نحو يفسر فكرة الدورات التاريخية أم أنه خطى يسير فى اتجاه واحد بلا عودة بما يعنى التطور الدائم والتقدم المستمر بحيث تستوعب اللحظات التالية السابقة عليها، وتتجاوزها فى الوقت نفسه.

إن سؤال الزمان واجهه كل من الفلاسفة، والعلماء، والمفكرين، والأدباء، بل وقدمت الديانات القديمة والحديثة إجابات عليه، كل بشكل مختلف عن الآخر.

إلا أن جميع وجهات النظر التى حاولت تفسير الزمان على المستوى الفلسفى أو على المستوى الشعورى، التقت فى مفهومين أساسيين:-

---

المفهوم الأول: نظر إلى الزمن باعتباره خارج الذات الإنسانية، وهو الماضى يدخل فى إطار ما سمى (**بالزمن الموضوعى**)، وقد انقسم المفسرون بشأن هذا المفهوم إلى اثنين:

أولهما: - نظر إلى حركة الزمن الدائرية، وسمى بالزمن الدائرى كما فى فلسفة **أرسطو، وأرخوطاس، وفيثاغورث، وسنيكا**، وغيرهم.

أما الآخر: - نظر إلى الزمن باعتباره يسير فى خط واحد وسمى (**بالزمن الخطى**) كما نراه عند (**آن نيكلسون، وروبى بورتز**) فى تفسيره للزمن فى المعتقد الدينى المسيحى، كما ظهر هذا المفهوم فى فيزياء **نيوتن، وآينشتين، وبرجسون، وجاليليو، وإسحق باور**......

أما المفهوم الثانى للزمان: نظر إليه باعتباره داخل الذات الإنسانية، ولا وجود له خارجها، وهذا المفهوم ظهر فى أول عهد له فى فلسفة (**أوغسطين**) كما تبلور لدى فلاسفة القرن التاسع عشر والقرن العشرين، أمثال **كنت**، والفيلسوف الروسى (**نيكولاس برديائف**) بل إن النظرة العلمية الحديثة للزمان أخذت فى اعتبارها هذا المفهوم الحديث للزمان كأساس للتفسير العلمى له، أمثال **كولن ولسون**، **ويوفون** وهذا المفهوم تناوله أيضاً علماء النفس بدءاً من **سيجمون** فرويد وما تلاه من العلماء النفسانيين.

وفيما يلى نتناول كلا المفهومين للزمان فى محاولة للإجابة على الأسئلة السابقة لننتقل إلى تأثير مفاهيم الزمان الفلسفية والنفسية والعلمية

على المعنى الدرامى الأدبى للزمان. باعتباره زمناً خيالياً مثالياً. مختلفاً تماماً عن تلك المفاهيم يعتمد على الإيحاء، ويجمع فى داخله المفهوم الواقعى والكرونولوجى للزمن من خلال حركة الحدث الدرامى.

إن المفهوم الأول، ينظر للزمن باعتباره وجوداً موضوعياً خارج الذات الإنسانية، ولكن هذا المفهوم من ناحية أخرى، يرى الزمن من خلال تصورين، فإما أن الزمن له تصور دائرى، أو أنه تصور **خطى**.

أولا: الزمن الدائرى، وتأثيره على المسرح اليونانى

لقد وصف الفلاسفة الأوائل الزمان بأنه ذو حركة دائرية، وهو يعنى أن الزمن يسير فى حلقة مفرغة. الليل يأتى فى أعقاب النهار، والشتاء ينقضى ليأتى، ثم تعود دورة الحياة تكرر نفسها بين تعاقب الليل والنهار، وتكرار الفصول وبذلك يتصف الزمان بالتكرار والتواتر، والماضى تبعاً لذلك يعود فيكرر نفسه فى الحاضر، والمستقبل، وهو ما أطلق عليه «الزمن الدائرى» ولقد واجهت الفلسفات القديمة مشكلة الزمان بالنظر إليه تبعاً لذلك على أنه بعد بذاته، وذهبوا إلى تفسيرات عقلانية للزمان بوصفه تكراراً وتواتراً. وعلى أنه دورة تعود مجدداً فى حركة متساوية خلال الكون، وهو المفهوم الماضى تناوله كل من «أرسطو، **وأفلاطون وأرخوطاس، وفيثاغورث**» بل وفى الأفلاطونية المحدثة. فنجد أن **أرسطو** يقول: «الزمان نفكر فيه على أنه دائرة»(٢) فقد نظر أرسطو إلى الزمان على أنه دورة لا نهاية لها، وهذا

التفسير بتطابقه مع ما ذهبت إليه الديانات القديمة فى تفسير الزمان على أنه «دورة تعود مجدداً إلى ما لا نهاية، ولا تغنى أبداً، تكفل الميلاد الجديد وحياة المستقبل على الأرض»[٣] وبذلك تحل الديانات والفلسفات القديمة سؤال الزمان بجعله يتصف بالخلود والأبدية، تتداخل فيه البداية والنهاية، كما عملت على إدماج الحاضر فى الماضى والمستقبل، فالحاضر يصبح ماضياً، والمستقبل يصبح حاضراً، ثم يتحول إلى ماض، والشتاء ينقضى ليأتى الصيف... وهكذا تمضى الطبيعة كلها فى دورة متجددة دوماً تكرر نفسها. وتبعاً لذلك «يتقدم تاريخ الكون فى سلسلة متكررة من الدورات»[٤] كما يرى (**آن نيكلسون**).

وهو ما ترسخ فى ذهن المجتمعات القديمة حول تفسير حقيقة وحركة الوجود والكون.

ومنذ **أرسطو وأفلاطون**، استمرت تلك النظرة إلى الزمان وتأثر بها أيضاً الكاتب المسرحى والفيلسوف الرومانى «**سنيكا**» فقد نظر إلى الزمن على أنه دائرة بلا بداية أو نهاية، وتتركز فلسفته على أن «الأشياء تترابط فى نوع من الدائرة»[٥]، وهذه النظرة الفلسفية طبقها (**سنيكا**) أيضاً على الزمن، واعتبره دائرياً. مثل كل الأشياء حولنا.

وأيضاً فى الفلسفة (الفيثاغورثية) نرى ذلك المفهوم، حيث نظرت إلى كل الأشياء فى الكون على أنه أبدى متكرر وذلك من منطلق أن: «كل شيء يعود فى نهاية الأمر»[٦]، وهو المبدأ الأساسى التى بنت عليه الفلسفة (الفيثاغورثية) نظرتها إلى الزمان.

وفى ذلك نرى أن كـــلاً من (أرسطو، وأفــــلاطون، وسنيكا، وفيثاغـورث) - مع اختلاف منهج كل منهم - التقوا فى مفهوم واحد للزمان وهو أنه دائرى ومتكرر، خارج الذات.

ولقد اطردت هذه النظرة الموضوعية للزمن باعتباره، مساراً دائرياً من جانب، وخارج الذات من جانب آخر، إلى علم الفيزياء القديم، ففى فيزياء **أرسطو** كما نقلها مفكروا العصر الوسيط، كان مفهوم الزمان (أنه مقياس، أو وظيفة للحركة، وبالتالى أصبح الزمان فى المفهوم العلمى متعلق بالحركات الجسمية والفعلية إثر بما يسمى: بـ «الصيرورة» وهى نفس نظرة (**أرخوطاس، وأفلاطون**)، كما انتقلت إلى الأفلاطونية الحديثة، التى ربطت بين الزمان، والحركة، ولكن مع اختلاف منهج كل منهم.

ومن ناحية أخرى تصورت معظم مجتمعات العالم القديم الزمان على أنه مقياس للعمر ومدة البقاء، استناداً إلى المعيار الإنسانى كما نظرت إليه على أنه تجربة تتميز فى جوهرها بالتواتر والتكرار ينطوى على دورات متعاقبة للأحداث «للميلاد، للنمو، والموت والانحلال، يعكس دورات الشمس والقمر والفصول»(٧).

وتواصلت هذه النظرة للزمن إلى القرن السابع عشر، وبخاصة فى فرنسا، حيث أضفت على الدائرة صفة الكمال بما يتفق مع العقل الكلاسيكى، وبالتالى جاءت الأعمال الكلاسيكية تعبر عن الروح اليونانية القديمة بعد أن أدخلت عليها عنصر الفكر المسيحى العقلانى

فى فلسفتها حول تفسير الكون، والإنسان كما نرى فى مسرحيات «راسين، وكورنى...».

ويبدو أن النظرة القديمة للزمان تأثر بها (**هيجل**) فى فلسفته، حيث يقول «**هيجل**» إن الحاضر يحمل فى طياته المستقبل، كما هو نتيجة الماضى، وصادر عنه»[٨]، وهى نظرة **هيجل** التى تؤكد على دائرية الزمان بنفس المعنى، التى توصل إليه **أرسطو** مع اختلاف منهجهما فى تفسير الزمان فمنهج **هيجل** منهج عقلانى منطقى، تلعب فيه الطبيعة دوراً ملموساً، بينما منهج **أرسطو** فممزوج بروح الطبيعة، إلا أنه كل منهما نظر إلى ارتباط الزمان بالحركة فنظر إليه نظرة موضوعية خارج الذات. وقد انتقل هذا المفهوم أيضاً إلى النظرة الحديثة للزمان وسمى «بالزمن الموضوعى».

ويعرفه روى **بورتر** بأنه: «كلى مجرد، ومحور واحد فى شبكة الطبيعة، والمحور الآخر هو المكان»[٩].

وهى نفس النظرة القديمة للزمان باعتبار أنه مجرد خارج الذات، إلا أن تلك النظرة الحديثة تطورت بأن أدخلت فى حسابها ما عرف «**بالزمن الدرامى**» تأثر بفلسفة **أوغسطين**، وكنت، التى انتقلت إلى الفلسفة الوجودية والعلم الحديث كما سيلى بيانه. وإذا كانت النظرة اليونانية القديمة للزمان أنه متكرر، ذو حركة دائرية خارج الذات، فقد جاءت الأعمال الأدبية اليونانية القديمة، تحمل نفس تلك النظرة للزمان، حيث كان يمثل فى المعتقد اليونانى القديم قوة كونية عليا

تتشكل فى صورة «**قوة القدر**» التى يعرف بالـ «moira» الذى تمتد قوته على الإله **زيوس** سيد الآلهة التى «قد يستطيع تحدى القدر، لكن من الخير ألا يفعل..... يطيعه كل شيء إلا ربات القدر أو المقادير «fates» .... واللائى يجرى قضاؤهن على زيوس نفسه»(١٠) وقد نشأت المأساة اليونانية من ذلك المعتقد الدينى القائم على فلسفة «**قوة القدر**» التى يرمى بشباكه على الإنسان فى كل مكان، مهما حاول الهرب منه، وإذا حدث صراع بينهما، فإن القدر ينتصر فى النهاية، بل ويلاحق الإنسان فى حياته، فينتقم من العاصى والآثم، وتعود أخطاء الماضى فيتكرر العقاب، فيما سمى «بتوريث اللعنة» فى المعتقد اليونانى القديم، ومن ثم كانت المادة التى تعالجها المأساة اليونانية مادة حددتها بصورة نهائية «النظرة التى كان اليونانيون ينظرون بها إلى المسرح بوصفه منشأة دينية.... فكانت الأفعال المثيرة، والجرائم، واللعنات المتوارثة والكفارات....... هى المادة الموضوعية التى تتناولها هذه المسرحيات مصحوبة... بصراع بين الإرادات ينشب بين الآلهة، وبين بطل المسرحية»(١١)، فبمجرد أن يقع الإثم أو المعصية يلحق العقاب الآثم، ولم يتوقف عند هذا الحد، بل يمتد العقاب المسمى بـ (**اللعنة**) إلى عدة أجيال متعاقبة الأبناء، ثم الأحفاد. فنرى **الإيرينيات** ـ ربات الانتقام ـ فى أساطير اليونان ودياناتهم القديمة كانت وظيفتهن الأساسية هى «الاقتصاص من الآثمين، ولاسيما من يجنون على الأقرباء من ذوى الأصلاب والأرحام.... وهن يدركن الجناة ولو كانوا فى بروج مشيدة، فلا عاصم من قضاء الإيرينيات مهما حاول الجانى الإفلات

منها، لأنها تلاحقه كما تلاحق كلاب الصيد الفريسة»(١٢)، كما نرى. في مسرحيات سوفوكليس «أوديب ملكاً»، و «أوديب في كولونا»، و «أنتيجوني»، و «إلكترا»، وثلاثية أورست: (أجا ممنون ـ حاملات القرابين ـ الصافحات). تلك الأساطير نرى فيها سطوة القدر التي يمثل فعل الزمان وسيطرته على حركة المصير الإنساني، فنرى أوديب يقف موقف المدافع عن نفسه أمام هذه القوة التي لا يجب الإفلات منها كما يؤكد لنا د/ طه حسين في تفسيره لأسطورة أوديب: ـ «إن القضاء صارم قاس، لأنه قد كتب في غير حكمة بينة للإنسان، على لايوس أن يموت مقتولاً بيد ابنه، وكتب على جوكاست أن تقتل نفسها بعد أن تتورط في إثمها... وكتب على أوديب أن يكون قاتلاً لأبيه متزوجاً لأمه... إن أحداً من هؤلاء الأبطال... لم يقترف قبل وجوده إثماً يغري القضاء ويسلط عليه قسوة الأقدار... لعل القضاء يمضي كما يريد لا يخضع لقانون ولكن على كل حال صارم، قاسي»(١٣)

ومن ذلك نرى أن نظرة اليونان القديمة للزمان باعتباره دائري متكرر هي التي أنجبت منطقة (توارث اللعنة، وقوة القدر)

أوديب: ماذا أستطيع أن أرى أو أحب؟... أيها الأصدقاء قودوني إلى مكان بعيد عن هذه الأرض... قودوا... موضوع البغض واللعنة..»(١٤)

حيث يدفع أوديب ثمن خطيئة أبيه التي عارض رغبة الإله في عدم الإنجاب؛ بإنجابه **أوديب**، ثم محاولة الفرار من القدر، التي كتب على **أوديب** أن يقتل أباه، ويتزوج من أمه، بأن حاول التخلص من

ولده لكن القدر يحقق مشيئته ويعود الابن بعد أن حقق نبوءة الإله ويتكرر العقاب لنرى أبناء **أوديب** يدفعون ثمن خطيئته المشكلة فى معاندته هو الآخر للقدر بالإضافة إلى كبريائه التى يدفع به إلى السقوط.

ويقف **أوديب** موقف المدافع عن نفسه حائراً أمام القدر لأنه قد كتب عليه الشقاء بلا إرادة، فيقول: «.... إله زيوس حين أسال نستخرجه ما ادخرت من غيب القضاء الآن، أو فيما يستقبل من الزمان»[١٥]

فقد عبّر **أوديب** عن الإنسان اليونانى القديم فى صراعه مع القدر والحائر دوماً أمام الزمان كقوة عليا تتحكم فى المصير الإنسانى. هذه القوه تصيب مدينة طيبة بوباء الطاعون، لتعبر عن سطوة الماضى على الحاضر، تكفيراً عن الدنس الذى أصاب المدينة عشرين عاماً. ولم تقف القوة عند هذا الحد بل تلحق بأبناء **أوديب** وفقاً لمبدأ «توارث اللعنة»، فيقتل الأخ أخاه، وتشقى (**أنتيجون**) الأُخت، بسببها ليكون مصيرها الموت، بل ويلحق العقاب المدينة الجديدة بأكملها من خلال شقاء «كريون» الحاكم فى فقدانه لولده الوحيد وزوجته، ناحية لمعاندته هو الآخر للإله، ولشريعة السماء وتعنته فى تنفيذ القانون البشرى التى وضعه **كريون**، بعدم دفن الخائن، وغفل عن قانون السماء الذى ينص على الرحمة بالمتوفى وإكرامه بالدفن.

وبذلك نظر الفلاسفة والأدباء الأوائل إلى الزمان باعتباره قوة قدرية خارج الإنسان تفتك به ومردود ذلك نراه فى الأعمال الأدبية الدرامية اليونانية القديمة.

إن مفهوم الزمن الخطى يناقض تماماً مفهوم الزمن الدائرى، فإن كان الأخير هو زمن متكرر تتداخل فيه البداية والنهاية، فالزمن الخطى على عكس ذلك، يسير فى خط مستقيم وفى اتجاه واحد لا رجعة له. وبالتالى يكون هناك ـ استحالة لتكرار الماضى، لأنه يسير بانتظام فى خط مستقيم وهو ما أطلق عليه الفيلسوف روى بورتر بـ (الزمن الخطى) فى تحليله لمفهوم الزمن فى الدين المسيحى واليهودى. حيث يرى **روى بورتر** أن «الزمن الخطى ظهر فى الديانة المسيحية التى نظرت إلى الوجود على أنه ذو بدء ونهاية بدءاً بخلق آدم وحواء ونهاية بيوم القيامة ونهاية الكون»[١٦].

وبناء على ذلك يرى **روى بورتر** أن الديانة المسيحية نظرت إلى الزمان باعتباره ذا بدء ونهاية، فهو ليس دائرياً خالداً، لأن «الاعتقاد بأن الله هو الذى خلق الزمان أحدثت ثورة فى فهم الزمان نفسه، فلم يعد بلا نهاية دورات متعاقبة من الحوادث، بل أصبح أحادى البعد مطرداً متتابعاً... لا رجعة له»[١٧].

أما النظرة العلمية للزمن الخطى نراها، قد ظهرت فى البداية عند **جاليليو، وإسحق بارو**، فيرى **جاليليو**: «أن انسياب الزمان المطلق ليس قابلاً للتغير، ومدة وجود الأشياء، أو ديمومتها تبقى كما هى، سواء كانت الحركات سريعة، أم بطيئة»[١٨].

وبذلك نظر **جاليليو** إلى الزمان الموضوعي بوصفه مطلقاً، ولم يربط بينه وبين الحركة مثلما فعل **نيوتن، وآينشتين**، حيث يرى أن الحركة التى يمضى بها الجسم لا تؤثر على السرعة التى يمضى بها الزمان، وقد آثر مفهوم **جاليليو** عن الزمن فى مفهوم **نيوتن**، حيث بنى نظريته فى الحركة بما أسماه «قانون الحركة»، على مفهوم **جاليليو**، ونظر إلى الزمان ليس باعتباره دائرياً، ولكن باعتباره يسير في اتجاه واحد، لا رجعة له، وهو ما أطلق عليه **نيوتن**: بـ (الزمن المطلق)، من حيث إنه غير قابل للتغير، وهو زمن لا متناهى، ولا يكرر نفسه، بل ينساب فى خط واحد ويعرف لنا نيوتن بما أسماه الزمان المطلق أنه:

«يتدفق بسرعة متساوية خلال الكون»[١٩]، أى أن الزمن ثابت ومنتظم فى حركته خلال الكون، والمقصود بارتباط الزمان بالحركة عند **نيوتن**، أنه يقاس بحركة عامة، هى «حركة النفس الكلية فى خارجها أو الحركة العامة للكون»[٢٠]، لكن إذا كان **نيوتن** قد وصف الزمان فى حركته بأنه (مطلق) و (ثابت)، فإن آينشتين نظر إلى الزمن المتغير النسبى، وكلاهما اتفق على المفهوم الخطى للزمان.

فقد رأى **آينشتين** أن الزمان مرتبط بحركة الجسم، ومن ثم يصبح عنصر تغير «البعد الرابع لحركة الجسم، فبمجرد أن يتحرك الجسم، فإنه يمتلك البعد الرابع الذى يتمثل فى الزمن»[٢١].

وبذلك تم ربط الزمن بحركة المادة، ولكن فى هذا الإطار نفسه، يطرأ مفهوم النسبية فى نظرية **آينشتين**، حيث يقابل ويقارن بين

حركة وسرعة الأجسام بعضها البعض، بحركة الجسم فتبدو سريعة، أو بطيئة، أو ساكنه، قياساً إلى حركة جسم آخر، بل إن الحركة نفسها لا تدرك إلا فى ضوء آخر تنسب إليه هذه الحركة، ومن هنا فليس هناك فى حركة مطلقة الزمن، بل حركة نسبية تعتمد على المقابلة من جانب وتغيير المواقع بين الأجسام من جانب آخر، ويؤكد لنا هذا المفهوم د/ **نبيل راغب** بقوله «إنه إذا كان قانون النسبية يحكم حياتنا، فهذا راجع أساساً إلى الزمن الذى يسير فى اتجاه واحد، ولا يعود ولو للحظة إلى الوراء»(٢٢).

وبذلك تبنى د/ **نبيل راغب** وجهة نظر آينشتين للزمن الخطى النسبى فى تفسيره لمأساة الإنسان فى الأعمال الأدبية، حيث يولجه الإنسان الزمن الذى لا يعود إلى الوراء ومن ثم استحالة تصحيح أخطاء الماضى. حيث يرى أن الإنسان عندما يخطئ عليه أن يدفع ثمن خطيئته ولا سبيل للعودة إلى الماضى كى يمحو عنه وزر أخطائه.

ومن ذلك نرى أن الزمان بدلاً من أن كان دائرياً متكرراً، أصبح أحادى البعد متتابعاً، لا رجعة له، ويفسر ذلك ما قاله عالم الجيولوجيا **بوفون**: «العامل العظيم فى السرعة هو الزمان، إذ يمشى بخطوات منتظمة، ولا يفعل شيئاً.. ولكن على درجات ومراحل تدريجية وفى تتابع.

والتغيرات التى يحدثها لا تلاحظ أول الأمر، ثم تأخذ فى الظهور رويداً رويداً، ثم تكشف عن نفسها آخر الأمر»(٢٣).

إن مقولة (**بوفون**) تجمع بين نظرة **نيوتن**، و**آينشتين** للزمان، حيث نظر إلى الزمان للخطى، للمنتظم، بالإضافة إلى إدراكه للتغير الزمنى الذى يلاحظ تدريجياً فى تغير الأشياء. ويؤكد على ذلك المفهوم **إسحق بارو** بقوله:- «سواء تحركت الأشياء أو بقيت ساكنة، وسواء نمنا أو استيقظنا فإن الزمان يتابع الاتجاه السوى لطريقه»(٢٤).

وهو نفس مفهوم **جاليليو**، و**نيوتن** فى الزمان الخطى. ومن تعريف **إسحق بارو**، و**جاليليو**، و**آينشتين**، و**نيوتن** للزمان، يتضح لنا أن هؤلاء العلماء، تناولوا الزمان من وجهة نظر متطورة، ألا وهو الزمان الخطى الذى يسير بانتظام مطرد خارج الذات حاملاً معه التغير الدائم. وأيضاً نرى (**برجسون**) يتبنى تلك الموضوعية للزمان بصفته خطياً فيقول: «إن تقطيع الواقع الحى، وهو ينمو فى اتجاه يبدأ من الميلاد، يستمر قدماً فى مسار لا يمكن أن يعين بطريقة آليه»(٢٥)، حيث نظر **برجسون** إلى الزمان فى سيلانه الدائم المستمر فى خط واحد، إلا أنه قد تناول عدة مفاهيم للزمان، إلى أن توصل إلى مفهوم خاص به، هو ما يتعلق بما أسماه «بزمن الديمومة» أو الزمان بالمعنى الحيوى»(٢٦)، وهى النظرة الموضوعية المتطورة لمفهوم الزمان عند **برجسون** بأن ربط بين حاضر وماضى ومستقبل الإنسان وهو يعنى بذلك الزمن المعاش، وبالتالى اعتد **برجسون** بالزمن الإنسانى الذى تطور فيما بعد فى الفلسفة الوجودية بما سمى بالزمن الدرامى. حيث نجد إرهاصة له فى مفهوم برجسون.

وبذلك نرى أن التصور القائم على أن دورة الزمان لا نهاية له، تتكرر دوماً. يختلف عن التصور القائم على أن الزمان يسير فى خط واحد لا رجعة له.

وإذا كان اختراع الساعة هو الاختراع الذى أحدث ثورة فى إحساس الإنسان بالزمان، وأصبح حكمه على الزمان من خلال قياس المدة التى ينجز فيها أعماله، فقد أصبحت علاقة الإنسان بالزمن تزداد تأثراً من خلال تلك الآلة، التى أدت إلى تعميق إحساسنا بالزمن.

المفهوم البطىء: الزمن داخل الذات: ـ

عندما تم تفسير الوجود من خلال العودة إلى الذات، ظهر المفهوم الدرامى للزمن، هذا المفهوم الذى نبذ فكرة الزمن الموضوعى بشقيه الدائرى والخطى، واستند إلى مبدأ أساسى ومهم فى مفهوم الزمن آلا وهو النظر إلى العالم من خلال الذات وأن كل شىء خارج الذات الإنسانية لا وجود له باعتبارها ـ أى الذات ـ الوعى المدرك للعالم، والمانح له القيمة والمعنى والنظام. وهو المبدأ الذى طبقه الفلاسفة على مفهوم الزمان بالمعنى الحديث. إن هذا المفهوم ظهر فى أول عهد له على يد الفيلسوف «**أوغسطين**» الذى نظر إلى الزمان نظرة مختلفة تماماً عن المعاصرين له، ليس باعتباره كل منفصل عن الذات الإنسانية، ولكن نظر إليه من خلال إدراك الذات الإنسانية له واعتمد على علاقته بالملكات العقلية والنفسية لدى الإنسان، فقسم الزمان إلى ثلاث: الذاكرة، والانتباه، والتوقع.

ويفسر لنا ذلك بقوله: «من ذا الذى يستطيع أن يقول إن المستقبل لم يأت فى النفس بعد، إذا كان فى النفس توقع المستقبل، ومن ذا الذى يستطيع أن يقول أن الماضى ليس حاضراً بعد، إذا كان فى الذاكرة ذكرى الماضى، ومن يستطيع أن يقول أن الحاضر ليس له حيز إذا كان ثمة انتباه فيه»(٢٧). إن نظرة **أوغسطين** تلك للزمن، لم تكن منفصلة تماماً عن الذات الإنسانية وتجربة الحياة التى تعيشها - مثلما فعل **أرسطو**- وإذا كان **أوغسطين** قد اعتمد على الوظائف العقلية للإنسان فى تفسير الزمن بأقسامه الثلاثة (الماضى، الحاضر، والمستقبل) إلى (ذاكرة، وانتباه، وتوقع) إلا أننا نلاحظ أن هذا التقسيم للزمان الذاتى يتطابق مع ما أسماه **برجسون** فى العصر الحديث «بالديمومة الحقه» أو «زمن الديمومة»، ويقصد به الزمن المعاش، الذى تتداخل فيه الأزمنة فى لحظة واحدة، فالانتباه الذى يستدعى للوعى والنفس معطيات الحاضر الراهن، يستجمع فى الوقت نفسه الماضى عبر الذاكرة، ويفرز توقعاته عن المستقبل أى أن فكرة **برجسون** عن الزمن، كان لها جذور تاريخية قديمة فيما يتعلق بزمن الديمومة، كما نجدها عند **أوجستين**.

ومن الملاحظ أن **أوغسطين** لم يتناول فقط الوظائف العقلية فى تفسيره للزمن، بل تناوله بالمعنى النفسى الذى ظهر أيضاً لدى علماء النفس فى العصر الحديث، وذلك من خلال مقولته:- «ليس المستقبل طويلاً.. وإنما الطويل هو توقع المستقبل وليس الماضى طويلاً وإنما الطويل هو ذاكرة الماضى»(٢٨)، فقد ربط **أوغسطين** بين تلك الوظائف العقلية (الذاكرة، والانتباه، والتوقع) «الأثر النفسى حول مدى إدراك

الإنسان للزمن (أطول أو أقصر)، وهو المعنى الذى تناوله النفسانيون فيما بعد.

ومفهوم الزمن الدرامى بهذا المعنى، تطور على يد «كنت» فى عصر النهضة وتأثر به الفلاسفة الوجوديون، فقد اعتمدت فلسفة **كنت** على ما أسماه «بالمثالية الذاتية» وهى تعنى تفسير الوجود من خلال الذات وبذلك نبذ كنت أية نظرة موضوعية للوجود، بل ونفى وجود أى شيء خارج الذات الإنسانية العارفة والمدركة ونسبة كل شئ فى الكون إلى الذات وقد طبق كانط على الزمان فلسفته المثالية حيث يرى: «أن الزمان ليس إلا شكل عياننا الباطن حتى أننا إذا أسقطنا من عياننا الباطن الشرط الخاص لحساسيتنا، فإن فكرة الزمان تسقط.... فهو لا يوجد فى الموضوعات، بل فى الذات المعاينة لها»[٢٩]، وبذلك أصبح وجود الزمن عند **كانط** متوقف على وجود النفس الإنسانية وهو المعنى الذى بنت عليه الفلسفة الوجودية تصورها عن الزمان بحيث أصبح فى تعريف الأخير: «لا وجود له إلا إذا كان فى النفس تأثر به»[٣٠].

وهو التفسير الوجودى للزمن الذى نظر إليه الفلاسفة الوجوديون على أنه لا وجود له إلا فى النفس، إنه الماضى والحاضر والمستقبل داخل الذات، وإن كان قد اختلف هؤلاء الفلاسفة فى نفسير الحاضر (الآن) وتناقضت آرائهم بشأنه فمنهم من نظر إلى الحاضر على أنه «حد متوهم بين الماضى والمستقبل»[٣١]، باعتبار أن الحاضر لحظة غير معقولة، ومرحلة انتقال بين الماضى والمستقبل، والبعض الآخر نظر إليه على أن (الآن) هى الحقيقة الموجودة، فالماضى قد انقضى

والمستقبل لم يأت بعد... إلا أننا لسنا بصدد عرض لوجهات النظر المختلفة في تفسير (الحاضر) ولكن يمكن رغم وجهات النظر المتعددة في تفسير الزمان، أن نستخلص الفكرة الرئيسية التي اتفق عليها جميع الفلاسفة الوجوديين في تصوره. بوجه عام. ألا وهي النظر إليه من خلال الذات، حيث نفت الفلسفة الوجودية أي تصور للزمان المجرد بانتظام خارج النفس، ونظرت إليه على مبدأ أساسي وجوهري ألا وهو أن (الوجود في الذات). ومن ثم يصبح الزمان لا يوجد إلا في النفس.

الزمن في المسرح الوجودي:-

وإذا كانت النظرة الفلسفية والعلمية اليونانية القديمة للزمان، كان لها مردود في الأعمال الأدبية اليونانية القديمة، نرى أنه قد واكب أيضاً ظهور النظرة الحديثة للزمان بالمعنى الفلسفي والعلمي، أعمال أدبية ودرامية حديثة، تحمل تلك النظرة الذاتية للزمن. كما نرى في رائعة **جان بول سارتر «الذباب أو الندم»** حيث تناول سارتر نفس منطق اللعنة اليونانية بعد أن اصطبغت بفكره الفلسفي المختلف تماماً عن الفكر اليوناني القديم، حيث نرى في **الذباب** صورة أخرى لسطوة الماضي الآثم على الحاضر، حاضر مدينة أورست، الغارقة في الندم نتيجة لجريمة ارتكبت في الماضي، مثلما غرقت مدينة **أوديب في** الوباء وتدفع ثمن الدنس الذي أصابها منذ عشرين عاماً، إنها (**لعنة الزمان**) اليونانية، ولكن كيفية التعامل مع هذه اللعنة هو الذي اختلف عند سارتر، فإذا كان **أوديب** يقف موقف المدافع عن نفسه أمام تلك القوة، يقف **أورست** مهاجماً ورافضاً الخضوع لها إيماناً منه بذاته،

وحريته، حيث يثبت لنا سارتر ذلك من خلال أورست الذى هو نموذج لحرية الإنسان من خلال تفوق هذا الإنسان أورست على القدر، والإله، بل وعلى اللعنة التى تمثل إذلال المدينة بأكملها شيوخ، ونساء، وأطفال، من أجل التكفير عن آثام الماضى كما رغبت الآلهة، وذلك من منطلق مبدأ أساسي وهو أن الوجود فى الذات، فنرى أورست يقف موقف الثائر على (زيوس الإله) المعارض له دوماً:

جوبيتر: .... من ذا الذى خلقك؟

أورست: أنت. ولكن كان يجب ألا تخلقنى حراً.

جوبيتر: إنما وهبتك الحرية لخدمتى.

أورست: هذا جائز، ولكنها انقلبت ضدك، ولا حيلة لى ولك فى ذلك............. أنا الحرية، ولم تكد تخلقنى حتى خرجت من نطاق سلطانك(٣٢)، بل ويحارب أورست ربات الانتقام (الذباب - الايرينيات اليونانية) وهو يقول لا لأكترا «إن سر قوتهن فى ضعفك»(٣٣)، وهو موقف الإنسان الحديث الثائر على كل شيء، وعلى الزمان كقوة قدرية فتاكة، ألا حريته التى تجعله موجوداً، يحقق ماهيته بذاته، فهو يوجد ليعمل ما يشاء، ويقول ما يشاء غير حافل إلا بنفسه فى الفكر الوجودى، الذى أنجب شخصية أورست سارتر، الذى لا يعترف (بمنطقة توارث اللعنة القديم) بل جعله يقف أمام تلك اللعنة بالمرصاد. بأن حاول أن يحرر قومه من الندم على آثام الماضى الذى تمثل فى صمت المدينة - رغم إدراكها - على مؤامرة قتل الملك، ذلك الندم الذى

يرضى ويسعد الآلهة، جعله من يطلبون دوماً الندم، ثم الندم، على ذلك الآثم الذى ارتكب فى الماضى البعيد. الذى هو فى مسرحية (**أوديب. سوفوكليس**) يمثل القدر الذى يصيب المدينة بالطاعون إلى أن يتم الانتقام من القاتل، بينما عند سارتر يمثل الماضى (**الندم**) الذى يكسو عالم أورست من حوله، إلى أن تتم محاولته لتحرير المدينة، هذا الندم الذى سعى إليه الإله (**جوبيتر**)، دون أن يفعل شيئاً وقت ارتكاب الجريمة، هو ما دفع أورست للتساؤل كان من الممكن أن ينقذ جوبيتر الملك، فيجيب **جوبيتر** بأن **أجاممنون** كان سيموت سواء قتلته زوجته، أم لم تقتله فى ذات اللحظة، لأنه كان مريضاً، ولكن الجريمة تسعد الآلهة حيث تتيح الفرصة للتكفير والندم.

وهى رؤية سارتر الفلسفية التى يجسدها لنا فى علاقة (أورست ـ المدينة ـ جوبيتر) بأن سعادة الآلهة ضد سعادة البشر بل تكمن فى تعاستهم وبؤسهم حتى لا يخرجون من تلك العباءة عباءة جوبيتر/ الآلهة. وبذلك لم تعد مسرحية سارتر تراجيديا انتقام لمقتل أجاممنون من أجل تحقيق العدل كما هى فى مسرحية «**الكترا**» اليونانى، بل أصبحت تعبر عن إنسان القرن العشرين فى مواجهته للزمن من أجل إثبات حريته ووجوده. حيث لم يعد قوة قدرية تتحكم فيه، بل أصبح الإنسان داخل لعبة الزمن يتصارع معها من أجل حريته. كما نرى (**كاليجولا**) الذى يسعى إلى نفس نتيجة (أورست)، وهى الحرية ولكن فى أسلوب ومنهج وفكر مختلف تماماً، إن الحرية تكمن فى فعل المستحيل بالخروج عن كل ما هو مألوف ومعتاد، لقد وقف (**كاليجولا**)

حائراً أمام لغز (الموت، الحياة) أمام ذلك الفعل التكرارى للزمن دون جدوى. بلا معنى يسد ظمأ كاليجولا لا أمام تفسير هذا الوجود، فيطلق جملته الشهيرة:

كاليجولا: إن هذا الموت..... لم يكن بالنسبة لى سوى علامة دلتنى على حقيقة..... ذلك أن الإنسان يموت محروماً من السعادة(٣٤).

وهو يكرر ما قالته **جوقة سوفوكليس** بعد أن علم أوديب بحقيقته: واحسرتاه أى أبناء الهالكين، إن وجودكم عندى ليعدل العدم، أى الناس عرف من السعادة غير ما تخيل... أيها الشقى أوديب.. لقد استكشفك على الرغم منك هذا الزمان الذى يرى كل شىء(٣٥) وتختم **جوقة سوفوكليس** مسرحيته لتؤكد على أنه لا سعادة للإنسان كما رأى كاليجولا بنفس المعنى: «ما ينبغى أن نقول عن أحد من الناس إنه سعيد قبل أن يقضى الساعة الأخيرة من حياته، دون أن يتعرض لشر ما»(٣٦).

إن الفرق الحقيقى بين نظرة الفلاسفة اليونانيين ونظرة الفلاسفة الوجوديون للزمان، كما تتضح لنا فى تلك الأعمال الأدبية تكمن فى تفسير الوجود الإنسانى أمام قوة الزمن، بينما الآخرون نظروا إليه على اعتبار أنه من اختراع الذات الإنسانية، ووجوده يكمن بداخلها بل ويتوقف وجوده على وجود الذات.

لذلك عندما تناولَ أدباء القرن العشرين الأساطير اليونانية القديمة أمثال **جان كوكتو** الذى استلهم من أسطورة أوديب مسرحيته «آلهة

الجحيم» وأندريه جيد بمسرحيته «أوديب»، **وقصة الكترا** التى استلهمها **(جان جيرودو)** ... وجان بول سارتر بمسرحيته «الذباب أو الندم» .... تحرروا من النظرة القديمة للزمان كقوة خارج الذات. إن هؤلاء الكتّاب تناولوا الأدب اليونانى لكن بمفهوم مختلف تماماً يتلاءم مع إنسان العصر الحديث. حيث استطاعوا التعبير عن فوضى العالم. التى أدت إلى عزلة الإنسان وشعوره بالاغتراب فيصبح الزمان آلة تعذيب. نابع من داخل النفس وأثرها لا يمكن إدراكه إلا بما يحدثه فى النفس كمردود ثقافى وأدبى تجاه الحروب العالمية التى أدت إلى بحث الإنسان عن وجوده ولذلك فالنظرة الحديثة للزمان بالمفهوم العلمى التى بنيت على المفاهيم السابقة استطاعت أن تجمع بين وجهات النظر المختلفة للزمان بأن أدخلت فى حسابها ما أطلق عليه (الزمن الذاتى). ويعرف لنا **روى** **بورتر** الزمن الذاتى علمياً بأنه «تتابعاً للأفكار والخبرات التى تترابط بعضها بالبعض الآخر فى شعور العلاقة بواسطة تداعيات ذات معنى»(٣٧).

وتطور المفهوم الدرامى للزمن، حيث نظر إليه العلماء، وتم تفسيره حديثاً على أنه من اختراع المخ الأيسر. كما وضح لنا **كولن ولسون** بقوله: «إن ما تسميه الكائنات الإنسانية بالزمان ليس إلا مفهوماً نفسانياً، وفضلاً عن ذلك فإنه مفهوم، اخترعه المخ الأيسر»(٣٨). وقد أثبت العلماء مؤخراً هذا التفسير من خلال الدراسات والتجارب التى أجريت على المخ الإنسانى، وهى تعد آخر نظرة علمية للزمان بالمفهوم العلمى، التى أكدت على المفهوم الفلسفى الوجودى للزمان. بإرجاعه إلى النفس

والذات، بل واعتباره داخل المخ،داخل عقل الإنسان ولا يوجد خارجه، وهو المفهوم الذى يؤكده المعنى النفسى للزمن لدى علماء النفس الذين نظروا للزمان من خلال العقل الباطن، واللاشعور.

وبذلك نرى أنه عندما بدأ التفكير فى الذات الإنسانية، وتفسير كل ما في الوجود من خلالها. تغير مفهوم الزمان من كونه موضوعياً، إلى مفهوماً ذاتياً خالصاً، وظهرت الأعمال الأدبية التى تعبر عن تلك النظرة الجديدة للزمان، حيث نرى كيف تم التعامل مع الزمان فى مؤلفات تمتد من أسطورة (**سيزيف**، ١٩٥٠) التى كتبها **ألبير كامى**، حتى مسرحية (فى انتظار جودو، ١٩٥٢) التى كتبها صموئيل بكيت، وفى (قطة على سطح من الصفيح الساخن) التى كتبها تنسى ويليامز نرى مقولة (الأم) عن الزمن: «ما أسرع ما يمضى الزمن؟ لا شيء يسبقه، إن الموت يأتى مبكراً. ما يكاد المرء يتعرف على الحياة حتى يلتقى بالموت»[٣٩]، تلك المقولة تعبر عن أزمة الإنسان الحديث فى إدراكه لمأساته المستمرة مع الزمن. حيث أصبح الإنسان لا يتصارع مع القدر، بل مع ذاته، وتكمن مأساته الحقيقية فيما يفعله الزمان مع مفارقات لا معقولة لا يتم إدراكها إلا من خلال تجارب الماضى الذى لن يعود، «**أماندا**: إن المستقبل يصبح يوماً حاضراً، وإن الحاضر يصبح ماضياً، والماضى يتحول إلى حسرة لا تنتهى...»[٤٠]، وجدير بالذكر أنه من الملاحظ أن عبقرية شكسبير ألهمت هذا الكاتب بأن يعبر عن كل من وجهتى النظر فى الزمان، النظرة القديمة بكونه متكرراً دائرياً يمثل قوة القدر، فكتب عن «الزمان الذى أسيء تشكيله»، و «الزمان

الطاغية الملعون»، «ويد الزمان المؤذية» و «ألعوبة الزمان»[٤١]، وهــى كلها تعبر عن الصراع الإنسانى مع الزمان وآثارها المدمرة، كما نرى النظرة الحديثة للزمان فى مسرحيات **شكسبير** الأخرى، مثلما نرى فى مسرحية «كما تهواه»، و «مكبث»، و «هاملت». فنرى الزمن فى نظر مكبث هو «الغد، والغد، والغد، يزحف، يخطو بطيئاً يوماً إثر يوم» وفى مسرحية كما تهواه تقول روزالندا فى إجابتها على سؤال أور لاندو عن الزمن فى الغاية، تقول: «الزمن يسير بخطة تختلف باختلاف الأشخاص، سأخبرك كيف يسير الزمن مسرعاً بالبعض، بطيئاً بالآخرين، راكضاً بسواهم، كما أخبرك بمن يقف الزمن لا يروم حراكاً»[٤٢] فمقولة روزالندا هذه، تعد النظرة المبكرة للزمن الدرامى، بكونه ليس خارجاً عن الإنسان بل إنه يكتسب وجوده عند كل تجربة إنسانية على حدة، فقد نظر شكسبير للزمان ليس باعتباره مجرداً ومطلقاً ثابتاً فى حركته الدائرية، بل إنه متغير، بقدر تغير الناس، وبالتالى. نرى أن شكسبير نظر إلى الزمان داخل الذات، فهو لم يعد يد الطاغية الملعون الذى يمثل القدر طبقاً للنظرة اليونانية القديمة وإنما باعتبار أن حركته تكمن داخل الذات، وتختلف باختلاف مشارب الناس.

الزمن فى مسرح البعث:

وفى مجال المسرح الحديث، كان أكثر من عبر عن المفهوم الذاتى للزمن، فى أوائل القرن العشرين، كتاب أمثال (**ميترلنك**) فى رائعته «الطائر الأزرق» ـ فقد قدم **ميترلنك** رحلة داخل الزمن الماضى

والحاضر، والمستقبل، وهو ما تدلنا عليه عنوان المناظر فى الفصل الثانى «بيت الجنيه» والمنظر الثالث «أرض الذكريات» سأصعد فوق الجذور،... فمكتوب عليها أرض الذكريات»(٤٣). والفصل الخامس. «عالم الغد»(٤٤)، بل وانتقل إلى عالم الموتى وأقام مناظرة بين عالم الطفلين الواقعى، وعالم الموتى الميتافيزيقى، ووصفه بأنه زمن متوقف تماماً، بعكس زمن الطفلين الذى ندركه من خلال الساعة التى يحملها كلا الطفلين، وسؤالهم الدائم عن الوقت المسموح لهم بالعود.

هو: ... كم الساعة الآن؟

الجد: لست أدرى وربى. لم نعد نبالى بالوقت وقياسه..... لابد أنها الساعة الثامنة فى حساب أهل الأرض»(٤٥). تلك الرحلة التى خاضها الطفلان عبر الحلم إنما هى تعبر عن كل مرحلة زمنية خاصة بها (بين عالم الماضى، والحاضر، والمستقبل)، فنرى عالم الغد والأطفال الماضى سيولدون والماضى سيقذف بهم الدهر إلى عالم الواقع. كما نرى فى كتابات «**صموئيل بيكيت**» مدى ثقل الزمن فى الشعور الفردى كما نراه فى ذلك الانتظار الأبدى بلا شعور بالأمس أو بالغد، وتداخل الأزمنة، وفقدان الذاكرة عند كل من (**فلاديمير - واستراجون**) فى مسرحية «**فى انتظار جودو**»، فهى معالجة لمواجهة (الإنسان الأبدية للزمان) فى مسرحية «فى انتظار جودو» حيث ينهى **بيكيت** مسرحيته كما يقول د/ **نعيم عطية**: «عند النقطة التى بدأت منها وفى ذات الوقت نقتنع بأن هذه نهاية لا مفر منها، وحركة المسرحية من البدايات والتوقفات، وكل من الماضى، والمستقبل

أمر غير محقق، لدرجة أن كل الحاضر يضحى نوعاً من الحقيقة المجنونة،(٤٦) وفقدان الذاكرة عند كلاً من (**فلاديمير - واستراجون**)، حيث الزمن مرادف لما هو مذكور فى عنوان المسرحية «أنه عملية انتظار لا تنتهى، ولكنها تبدو من جديد بشكل خفى كل يوم، وإذا كان الانتظار ينطوى على حركة فهو حركة دائرية. إن كل يوم عودة إلى اليوم السابق، ...... وليست نهاية المسرحية نهاية بلا بداية أخرى»(٤٧) فهى معالجة لمواجهة الإنسان الأبدية للزمان.

إن مسرح العبث عبر عن أزمة إنسان القرن العشرين أمام لغز الزمان على يد كل من (**صموئيل بيكيت**، و **يوجين يونسكو** و **آرابال**، و **أرتوراداموف**، **وجان جينيه**، **وألبير كامى**) أن كلاً من هؤلاء الكتاب قد أثرى العلاقة بين الإنسان والزمن بمفهومه الحديث، **وجان جيرودو**، **وجان بول سارتر**... وغيرهما من المبدعين المحدثين فى مجال المسرح ويؤكد لنا ذلك **د/ نعيم عطية** بقوله: «إن الإحساس القلق نحو الوجود هو الموضوع الذى تدور عليه بصفة عامة مسرحيات، **صموئيل بيكيت**، **ويونسكو**، **وأداموف**،.... وغيرهم من الكتاب(٤٨). تلك المقولة تؤكد لنا، إن مسرحيات هؤلاء الكتاب اتجهت إلى معاناة الذات الإنسانية وتفسير كل ما فى الوجود من خلالها.

ومسرح العبث هو الذى رسخ مبادئ الفلسفة الوجودية فى شكل ومضمون درامى جديد، بأن خلق أشكال مسرحية جديدة ومختلفة عن الأشكال السابقة التقليدية، من أجل تحقيق التناسق بين المضمون

الفكرى والفلسفى، القائم على عبثية الوجود، والشكل الذى لم يعد يعتمد على المناقشات الفلسفية والجدلية، بقدر اعتماده على الطاقة الشعرية الكامنة فى المسرح، والتى تتعدى الكلمات من أجل التعبير الصادق عن حالة التوتر الدائم التى يحياها إنسان القرن العشرين وقلقه بشأن تفسير وجوده داخل لعبة الزمن. وذلك عندما فقد الإنسان اتصاله مع الآخرين، وفقد شعوره بانتمائه الجمعى، تأكد لديه الإحساس بالاغتراب، والعزلة. يقول **يوجين يونسكو**: «إن الواقع كابوس مؤلم لا يطاق. انظروا من حولكم. ماذا تجدون؟ حروباً، ودماراً، وويلات، وأحقاداً، .. والموت لنا بالمرصاد»(٤٩)، هذا الشعور الإنسانى المرير بالعزلة، كان نتيجة الإحساس بالدهشة من الوجود المحيط، وهو ما جعل الفلاسفة المحدثين ينظرون إلى الذات الإنسانية المفردة فى عزلتها أمام مواجهة هذا الوجود، حيث لم تعد البيئة أو الظروف الاجتماعية المحيطة هى التى تشكل صراع الإنسان مع الحياة كما نراها فى مسرحيات **إبسن** (بيت الدمية، مس جوليا، الأشباح...)، و **سترندبرج** (الحلم، دمشق..).

وإنما أصبحت أزمة الإنسان الحقيقية هى تفسير وجوده ومواجهته للغز الحياة والموت، فنراه فى مواجهة الزمن كما فى (**انتظار جودو**)، وفى مواجهة لغز الموت فى «قاتل بلا أجر» **ليونسكو**. لذلك نرى أن مسرح العبث بداية من **تشيكوف** وحتى **يونسكو** ، **وبيكيت**، **وأداموف** كان كما يقول د/ نعيم عطية: «إجابة على أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان فى بحثه عن معنى الوجود»(٥٠)، والزمنُ جزء لا يتجزأ من هذا

الوجود، بل هو سر الوجود حيث لا وجود بلا زمن، ومسرح العبث، والفلسفة الوجودية يقدمان صورة لفوضوية هذا الزمن واعتلاله كما رأى **هاملت** منذ أكثر من أربعة قرون «إن الزمن لفى اعتلال واختلال، ومن نكد طالعى أن أكون أنا المنوط باعتداله والعودة به إلى النظام».

ونرى فى المسرح الحديث أن سخافات الحياة اليومية برمتها ذات الإيقاع الرتيب كما صوره **تشيكوف**، ومسرح العبث، تحيل الوجود إلى شئ غريب مضحك بلا معنى، كما ارتأت فلسفة اللا معقول، التى تفترض دوماً الأشياء فى غير موضعها المألوف ومن ثم وضع الإنسان داخل لعبة الزمن. حيث اعتمدت تلك الفلسفة لغة التهكم، للتعبير عن فوضوية العالم، والزمن، ويفسر لنا ذلك فلسفياً د/ **نعيم عطية** أنه يعتمد على مبدأ أساسى هو «عدم كفاية النظم المنطقية». بأن عالم اللامعقول تفقد فيه كل الأحداث حتى أكثرها غرابة، غرابتها وتبدو عادية مألوفة.

وهى الحقيقة التى أثبتها كل من مسرح العبث، وفلسفة اللامعقول، حيث تؤمن بأن الحقيقة مزيج محكم من المعقول واللامعقول، وهو ما يفضى إلى: «الاعتداد بإبراز التضاد الجذرى فى كل شىء، التضاد بين الرقة والدمامة، بين الكلمة المنطوقة والحركة المؤداة، بين التافه والمستحيل، بين المضحك والمأساوى»(٥١).

هذا التضاد هو ما عنى به مسرح **تشيكوف**، ومسرح **العبث** فيما بعد. وهو يعود إلى تحول نظرة الإنسان إلى الوجود، من كونه قوة مسلم

بها خارج الذات كما يقول أوديب: «يا أنتيجون.. إن الآلام التى احتملتها، والدهر الطويل الذى عشته وقوة نفسى وشدة أسرها كل ذلك يعلمنى الإذعان والرضا»(٥٢). هذا الرضا والتسليم للقدر، الذى نراه فى التراجيديا اليونانية، والمفهوم الثابت عن الزمن كقوة قدرية يجب التسليم بها، تحول إلى نظرة متطورة تماماً لتلك القوة، من حيث إنها داخل الذات فتتسم بالتضاد، والتناقض، والتشوه، والتغيير وهو الإحساس العبثى بالحياة والوجود، وهو من ثم الباعث الكوميدى النابع من الإحساس المرير بالخوف والهلع من هذا الوجود اللا معقول، كما صوره مسرح العبث فقد عمد كتاب العبث إلى تفتيت الزمان، حيث إن تفتيت الزمان هو ما يفجر كل ذلك المتناقضات، ولقد بلغت الذاتية للوجود إلى أوجها، إلى الدرجة التى رأى فيها الوجوديون، وفلاسفة الميتافيزيقا، أن الحقيقة تكمن فى الحدس، ولا وجود لها فى المنطق أو العقل الواعى، بل ذهبوا إلى أن العقل يفقدنا الحقيقة الكامنة فى الرؤية الحدسية الشاملة للوجود. وبذلك يعبر مسرح اللا معقول الذى تبنى وجهة النظر تلك، عن دعوة الإنسان الحديث للتفاهم مع العالم اللامعقول من خلال الاعتماد على الحدس لاستجلاء الحقيقة. حقيقة الكون، والوجود الإنسانى. ويؤكد لنا ذلك الفيلسوف الروسى **نيوكلاس برديائف**: «إن المحن والعذابات والعواصف التى تجتاح الوجود الإنسانى تضع الناس وجهاً لوجه إزاء السر اللامعقول للحياة والموت»(٥٣) وهى نفس نظرة مسرح العبث للوجود، وتفسيره لعنصر الزمان المتفتت. ونرى نيوكلاس بردیائف، ينفى تماماً النظرة الموضوعية للوجود، ويعتد بالوجود داخل الذات. لقد توصل إلى أن الذات هى التى تنتج الموضوع وأن الذات

وحدها هى الحقيقة، وهى القادرة على معرفة الواقع. حيث يقول: «إن العالم الذى أحيل إحالة موضوعية ليس هو العالم الحقيقى النفسى .... فالذات تنتج الموضوع... والذات وحدها هى القادرة على معرفة الواقع»(٥٤) وهو يلتقى فى ذلك مع فلسفة كنت فى «المثالية الذاتية»، وإن كان قد تناولها من خلال علاقة الذات (الإنسان) بالموضوع (الله) وبذلك انتقل المفهوم الفلسفى للوجود من الخارج - خارج النفس - إلى الداخل - داخل الذات الإنسانية - وفى صورته الأخيرة طبقاً لفلسفة اللامعقول. وكما ارتأى نيوكلاس برديائف أصبحت حقيقته - حقيقة الوجود - داخل العقل الباطن، فيما سمي بالحدس الذى تكمن فيه الرؤية التنبئية لزمن المستقبل، بل ويحمل أيضاً أسرار الماضى. هذا الحدس هو بعيد تماماً عن كل ما هو مادى عقلانى ومنطقى، وهو ما عنى به كتاب مسرح اللامعقول وأطلقوا عليه (أسرار العقل الباطن). أو اللاوعى، وهكذا سعى الوجوديون كما سعت بطلة يونسكو (المغنية الصلعاء) إلى التأكيد على أن الحياة نابعة من داخل النفس لا من خارجها. وبذلك أصبح مفهوم الزمان مفهوماً ذاتياً خاصاً بكل تجربة إنسانية على حدة وبالتالى لا يوجد تعريف للزمن يتصف بالعمومية والتجريد، بل إن كل منا له مفهومه الخاص عن حركة الزمان فى داخله.

الزمن السيكولوجى:

هو زمان شعورى نفسى من حيث إنه لا يوجد مستقلاً عن تجارب وخبرات النفس الإنسانية، وهو ما عنى به علم النفس الذى اتخذ

الإنسان موضوعاً له ككائن حى، يرغب ويحس، يدرك وينفعل، يتذكر ويتخيل ويفكر، وباعتباره أنه مزيج من الرغبات والانفعالات والصور والذكريات، لذلك يعد علم النفس هو أكثر العلوم تعبيراً عن مفهوم الزمن الذاتى كتجربة نفسانية فردية. وعن الجوانب النفسانية للزمان يقول جى. دابليو. فيبس: أن «هناك ثلاثة مظاهر رئيسية لتقدير الإنسان الواعى للزمان، الوعى بالزمان اليوم، وإدراك فترات زمنية، وامتداد العى خلال الزمان فى الماضى، والمستقبل عن طريق الذاكرة والتوقع»(٥٥). تلك المظاهر التى تحدث عنها. (جى. دابليو. فيبس) فى تقدير الإنسان الواعى للزمن، نلاحظ وجودها عند أوغسطين قبل ظهور ما يعرف بعلم النفس الإنسانى، بل بين لنا أوغسطين كيف تشوه الانفعالات الإحساس بالزمن، من خلال عوامل الإثارة الوجدانية، وعوامل الانتباه، وذلك عندما وصف الزمان بأنه ليس طويلاً، بينما الطويل هو توقع المستقبل وهذا المعنى للزمن النفسى الداخلى نراه أكثر وضوحاً عند الكسس كاريل فى مثاله التالى: «نحن فى طفولتنا نشعر عادة ببطء الزمن، عندما نتذكر أحداثنا الطفلية، يبدو لنا الزمن فسيحاً طويلاً، وتبدو طفولتنا ممتدة، وعندما نكبر فى السن، نشعر بأن الزمن يمر بسرعة وكأن الأيام والسنين لم تعد كما كانت، بل تبدو أقصر بكثير من أيام طفولتنا الواقع أن الزمان الخارجى الموضوعى لم يتغير، بل إحساسنا به..... فالزمن الداخلى يخضع لإيقاع تغيرنا نحن، وأما الزمن الخارجى، فله إيقاعه الموضوعى المستقل عنا»(٥٦)، هذا المثال الذى طرحه الكسس كاريل، يوضح لنا أن تقدير فترات الزمن لدى الإنسان يختلف من مرحلة شعورية عن أخرى فنراه عند الأطفال

يختلف تماماً عنه عند البالغين، وتتغير تماماً عند الشيوخ أو كبار السن، فعند الأطفال لا يوجد ماض يعرقل حركة الحاضر، أما عند الشباب يكون المستقبل هو الشغل الشاغل لهم فيبدو الشعور به أنه أكثر سرعة من ذى قبل، فى حين أن الماضى، هو ما يؤرق وجدان الشيوخ، أما الذى يقف فى مرحلة وسط ما بين الإثنين. هو العقل البالغ الذى قد يمتد إلى الماضى مستمداً من ذكرياته ليخطط للمستقبل، وبذلك نرى أن الشعور بالزمن يختلف عند الطفل والشباب والشيوخ، وأصدق مثال نضربه للشعور الزمنى عند الطفل نراه فى قصة «فانكا» تشيكوف. عن ذلك الصبى الذى لم يناهز العاشرة من عمره. يكتب رسالة لجده وأثناء تسجيل الطفل لواقعه المرير ينظر من النافذة مراراً وتكراراً لتصبح النافذة هى رمز لزمن المستقبل عند الطفل، ذلك الزمن البطىء فى حركته (هو ما) يؤدى إلى اضطراب فانكا الخارجى، فلا يقنع بحاضره الرتيب، ويكتب محاولة منه لأن يقفز من الحاضر وينظر من النافذة عبر الزمن ليصبح عند جده فى المستقبل الذى هو رمز الخلاص بالنسبة إليه فيقول الطفل. وهو ينظر إلى النافذة «ما أضيع حياتى، إنها أسوأ من حياة أى كلب... أحضر يا جدى العزيز» وينام فانكا عند صندوق البريد لتداعبه الآمال والأحلام، فيحلم بجده وهو يقرأ الرسالة، وهى استجابة اللاشعور السريعة عند فانكا لرغبته العارمة فى قدوم الجد إليه بعد قراءته للرسالة، هذا انطلاق من داخل فانكا فى لحظات اليقظة من خلال الكتابة، وفى لحظات الحلم، هو ما يدل على محاولة هذا الطفل فى إيجاد حلول بديلة وسريعة تعوض شعوره ببطء حركة الزمن.

إن إدراكنا للحظة الحاضرة... ليس إدراكاً ثابتاً بالمعنى الموضوعى أو الرياضى للزمن، بل إنه يضيق ويتسع تبعاً لتخلخل الحالات الشعورية وامتلائها، فمثلاً اللحظة التى تملأها ساعات العمل المنتجة (لصاحبها) تبدو دائماً قصيرة لأننا عشناها فى حالة من الامتلاء والحماس، الذى تتدفق فيه العواطف، وتتوالى فيه الأفكار. وذلك بخلاف الساعات التى يقل فيها إنتاجنا حيث تبدو بطيئة طويلة ومملة من جراء الصعوبات التى اعترضت سير التفكير، أما اللحظة التى نرجو انتهاءها، فإنها تبدو طويلة، وهى دائما تكون فى انتظار ما سيجلبه لنا المستقبل ويؤكد على ذلك باسكال بقوله: إننا لا نفكر تقريباً فى الحاضر، وحينما نفكر فيه، فما ذلك إلا لكى نستمد منه النور الذى يسمح لنا بأن نتصرف فى المستقبل، وليس الحاضر بغاية على الإطلاق، فإن المستقبل وحده غايتنا، فى حين أن الماضى والحاضر إن هما عندنا إلا وسيلتان، وإذاً فنحن لا نحيا مطلقاً، بل نحن نأمل أن نحيا، ولما كنا نتأهب ونستعد دائماً لأن نكون سعداء، فإنه ليس بدعاً أن نظل دائماً أشقياء(٥٧).

وتبعاً لذلك يعتبر باسكال الإنسان أنه كائن مستقبلى، حيث إنه يحيا من أجل المستقبل، ويتفق فى ذلك مع هيدجر الذى يرى: إن الإنسان هو المستقبل، فإن وجوده الخاص إنما ينكشف له على صورة غاية يهدف إليها، ومستقبل يتجه نحوه، وحزمة من الإمكانيات يسعى نحو تحقيقها(٥٨)، ونلاحظ مما سبق أن كلاً من باسكال، وهيدجر لم ينظرا إلى الزمن الماضى فى حياة الإنسان الذى يدفعه نحو المستقبل، بل عنى كل منهما بالحاضر، التى يعيشه الإنسان فى عمل مستمر، من

أجل تحقيق المستقبل، والماضى لديهما مثل الحاضر هو مجرد وسيلة لتحقيق ذلك المستقبل على خلاف ما ذهب شوبنهور فهذا التفسير يغفل الزمن المكانى الذى قد يتمدد وينكمش بحسب الحالة الشعورية الفردية. فنرى شوبنهور يعتد بالآنية ويرى أن الإنسان يتحول فى المستقبل إلى ماضى وذكرى لماضى هذا المستقبل من فناء وموت ويقول: «أليس الماضى هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن يقال عنه أنه كائن لأنه متحقق مكتمل فى حين أن كل ما عداه لازال فريسة للصيرورة، وإذاً أفلا يصح أن كلاً منا يحمل ماضيه فى أعماق ذاته»(٥٩)، هذا المعنى الفلسفى يضيء لنا بعيداً عن الصراع ما بين الماضى والمستقبل فى اللحظة الآنية، كيف نظر هؤلاء الفلاسفة إلى إدراك الزمن؟.

إدراك الزمان:

إن إدراك الإنسان الواعى للزمان يعتمد فى الأساس على الحالة الوجدانية والنفسية التى تعتريه في الحاضر. فللحالات الوجدانية على الإنسان تأثير كبير فى عمليات الذاكرة مثلاً حيث تنبعث الذكريات القديمة من جديد نتيجة لوجود مؤثر نستخرجه مما يحدث فى الحاضر، ويستخدمها الإنسان كما يرى د/ يوسف مراد: «كوسيلة من وسائل تحقيق التوافق بين الشخص والبيئة، والشخص الذى يتذكر حادثاً ماضياً يتذكر فى الواقع كيفية استجابته لهذا الحادث، ثم يتأثر التذكر بالعوامل النفسية الراهنة، بحيث تكون الذكريات القديمة ملائمة بقدر الإمكان للاتجاه المكانى الراهن»(٦٠)، وهو ما يعنى أن الحالة النفسية الحاضرة ذات علاقة وثيقة بعمليات التذكر والاستدعاء، علاقة

استرجاع ذكريات الماضى وما يصاحبها من ظروف المكان والزمان، عوامل تساعد على تحديد الذكريات في الزمان وهو ما يؤثر على شعور الإنسان بمرور الزمن. لذلك فالمقياس الشخصى للزمن يختلف عن المقياس الزمنى الموضوعى لأن الفترات الزمنية الموضوعية قد تنكمش أو تتمدد تبعاً لمحتويات الشعور. والزمان المسرحي الذى نعيشه ونحياه، هو ما يطلق عليه اسم (الديمومة) ويعرفه لنا «د/ يوسف مراد» بأنها اطراد الحالات الشعورية أو هى النظام الإيقاعى الذى يعطى شكلاً ذاتياً خاصاً لتتالى الحالات الشعورية»[٦١]، وهو المعنى المقصود به بالزمن النفسى الشعورى الذى نراه بوضوح فى حالات الاستدعاء، وجلب الذكريات القديمة. التى دائماً تطارد الإنسان فى حاضره يقول كراب فى مسرحية «بيكيت» كريهة هى هذه الذكريات التى استخرجها من قبورها لكن كثيراً ما أجدها نافعة قبل أن أندفع إلى جديد.... من العسير أن أصدق أننى كنت يوماً ما ذلك الولد الأبله...»[٦٢].

ونلاحظ أن إدراك الزمـــان فى لحظات الحلم يخــتلف تماماً عن إدراكه فى حالة اليقظة ويعرفه لنا الفيلسوف (ى . ناص) . «إن الحلم شيء متقطع من الواقع وله وجوده المستقل بذاته، فالحلم يسدل على الواقع (الحاضر) المألوف ستاراً كثيفاً، ويحررنا من سلطانه ويجعلنا نعيش فى فترة الحلم قصة مختلفة التركيب كل الاختلاف عن قصة حياتنا الحقيقية»[٦٣]، وللحلم نوعان كما يرى فرويد: النوع الأول هو ما ينتج عن شواغل الشخص الحاضرة، والثانى ينحو إلى المستقبل يكشف النقاب عن جانب من محجبات الغيب وأياً ما كان تفسير الحلم فهو يبين لنا مدى تشوه إدراك الزمن لدى الحالم.

ويفسـر لنا **فـرويد** عملية الحلم على. «أن النفس البشرية تتخذ لها شعاراً وهو قانون «الأقل مجهود» ومعنى هذا أن تحاول الطاقة النفسية الوصول إلى هدفها بأسهل الوسائل وأقرب الطرق»(٦٤)، هذا التفسير النفسى للحلم، يبين لنا أن الإنسان يخلق زمناً خاصاً به يستطيع أن يمارس فيه رغباته بأسهل الطرق، وبأقل مجهود ليسوى فيه اضطرابه النفسي سواء كان هذا الزمن المتخيل فى حالات الشرود الذهنى أو فى عالم الأحلام، فنرى مثلاً فى أحلام الأطفال تحقيق صريح وواضح لرغبات المستقبل، وهى كلها تتفق مع ما أسماه **فـرويد** قانون (الأقل مجهود) ولكن الحلم قد يستخدم أحداث اليوم السابق عليه، أو قد يشير إلى أحداث موغلة فى القدم وقعت فى فترة الطفولة.

وإذا كان **فرويد** قد اعتمد فى منهجه التحليلى النفسي على الكبت للرغبات الجنسية التى قد تجد لها متنفساً فى عالم الأحلام، إلا أن عملية الحلم فى حقيقتها متعلقة بالصدمات الانفعالية والتجارب العاطفية التى لم تنته وفقاً لرغبة الشخص الحالم، وهى ليست رغبات جنسية فقط كما ذهب **فـرويد**، وإنما تنم عن طابع الشخصية بأكملها كما يرى أدلر، فثمة رغبات أخرى لم تتحقق فى الحاضر، قد تتخذ الحلم سبيلاً وهمياً لإرضائها، لأنها لا تجد فى عالم الواقع ما يرضيها مباشرة. حيث رفض أدلر تفسير **فـرويد** للأحلام، على إنها كبت جنسى، وقدم تفسيراً آخر هو أن الشخص قد يرغب فى أن يكون ذاته، وعندما يفشل فى تحقيق طموحاته يلجأ إلى الأحلام، بأن يختار زمناً آخر غير واقعى يحقق فيه آماله المحيطة. والأحلام لا تعرف المستحيل

كما يقول د/ **نبيل راغب** فى تفسيره لمسرحية **يونسكو** (ضحايا الواجب).

«إن أكثر المغامرات غرابة وخطورة فى الحلم لا تبدو مستحيلاً إلا عندما نستيقظ ونحكم عليها بمنطقنا اليومى المحدود، ولهذا نجد بطل (ضحايا الواجب) يلجأ إلى الحلم ليستجلى حقيقة خافية ويهتدى إلى ما لا يمكن الاهتداء إليه فى اليقظة»(٦٥). حيث وجد السرياليون، وكتاب مسرح العبث أمثال **يونسكو** وغيره، فى الأحلام مادة ثرية تعبر عن الواقع اللامعقول، وقد اعتمد مسرح **يونسكو** بصفة خاصة على خيالات العالم الداخلى الذاتى للإنسان فى جميع مسرحياته.

ومثلما يشوه الحلم إدراكنا للزمن الذى تختلط فيه الأزمنة بين الماضى والمستقبل، أيضاً هناك فى لحظات اليقظة عدة حالات تشوه إحساسنا بالزمن: وأشهرها (العاطفة) حيث يمتد أثر العاطفة إلى الخلط بين تجارب الماضى، وآمال المستقبل، بل من شأنها أن تشوه حكمنا على الحاضر وتأويله، باختلاف حالتنا العاطفية الراهنة حيث تخرجنا عن نطاق الزمن الواقعى، إلى زمن خيالى عاطفى. قد يؤدى إلى النسيان الشامل للحاضر أو للبروفيين، وبذلك يختل أدراك الزمن النفسية كما يحدث فى حالات السرور، أو الغضب، ويؤكد على ذلك **شوبنهور** بقوله: «قلما نشعر بالزمان فى لحظات اللهو والسرور، وإنما نحن نشعر به على وجه الخصوص فى لحظات الضجر والألم والملل، وليس أشق على الإنسان من أن يصارع الملل، فإن الصراع ضد الملل هو صراع ضد الزمان نفسه»(٦٦).

ونستنتج من ذلك أن فى كل حالة من الحالات الشعورية التى تنتاب الإنسان زمنها الخاص بها فحالة السرور كما بيّن لنا **شوبنهور** تمر بسرعة أكبر من مرورها شعورياً فى حالة الغضب أو الملل. ومن ثم يختل إدراك حركة الزمن الواقعى فى كلتا الحالتين. علاقة لحظات القلق والتوتر يبدو الشعور بالزمان أبطأ من المعتاد. أما فى لحظات الشرود الذهنى يكون الزمن متوقفاً تماماً، وبمجرد العودة إلى لحظات الإفاقة والعمل، تمحى تماماً تلك اللحظات المتخيلة من الذاكرة وهى ما تسمى بـ (التأمل الذهنى الباطنى).

ويرى د/ **يوسف مراد**: أن عملية التأمل الباطنى «تعتمد فى الواقع على تذكر الماضى المباشر القريب»(٦٧). إلا أن عملية التذكر ليست إعادة للماضى كما هو، بل هى إعادة تنظيم الماضى بشكل جديد ومختلف عن شكله الأصلى كما يحدث فى الحلم. وذلك نتيجة لتغير الحالة الشعورية الأصلية أثناء عملية التأمل الباطنى. وتفسير ذلك كما ذهب علماء النفس على أنه قلماً يقوى الإنسان على مواجهة الحاضر، ومن ثم يتعمد الهرب منه عن طريق تأمل الذكريات الماضية، وقد يكون فى بعض الأحيان بالتطلع إلى المستقبل.

وفى كل الأحوال تؤدى عملية التأمل الباطنى إلى تعطيل سير الزمان، بالنسبة إلينا. فى حين أننا لا نشعر بانقضاء الزمان في لحظات ملء الفراغ بالعمل مثلاً أو كما ذكر د/ **ذكريا إبراهيم**: أنه «حينما تملأ الذات ما لديها من فراغ بما تحققه من فاعلية، فإنها عندئذ لن تجد متسعاً من الوقت لإدراك انقضاء الزمان»(٦٨).

إن الصراع الحقيقى الذى يعيشه الإنسان هو صراع ضد الزمان، يسعى دائماً إلى إيقافه فى لحظات السرور، وفى ذات الوقت يتمنى سيره وانقضاءه فى لحظات الألم والانتظار، ولأن ذلك مستحيل حيث لا يعبأ الزمان بحركة النفس الداخلية، يلجأ الإنسان إلىٰ وسائل وبدائل يخرج بها عن سيطرة الزمن الخارجى، وذلك بوسائل اللاشعور المختلفة حيث أن «أقسى ألم يعانيه الإنسان هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضى، وعجز الإنسان فى الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمان»(٦٩).

لذلك يرغب (الإنسان) فى الهروب من الزمان بالعيش فى زمان آخر هو من صنع الخيال وهو ما اصطلح على تسميته بـ (الزمن **الميتافيزيقى**).

يقول لامرتين فى قصيدة (**البحيرة**):

«أيتها الأرض قفى دورانك، وأنت أيتها الساعات قفى جريانك.

ودعينا نتمتع بعاجل لذاتنا، وننعم بأجمل شبابنا.

على أننى يا ويلتاه كلما لججت فى الطلب، لج الزمان فى الهروب فليس لسفينة الإنسان مرفأ، ولا لخضم الزمان ساحل»(٧٠).

الزمن الميتافيزيقى:

وهو زمن متخيل من صنع الخيال، لا وجود له إلا فى خيال الإنسان، وأصدق تعبير عن الزمن الميتافيزيقى نراه فى تفسير كولن

ولسن لرواية (ويلز: آلة الزمان)، حيث يرى أن ويلز: تناول السفر في الزمان، بل أنه يصف الزمان في تفسيره للرواية على أنه: «سفر ذهني من المهد إلى اللحد»[٧١].

فجعل الإنسان في روايته يرتد للوراء، فيلتقي بنابليون، وللأمام ليلتقي بالملك هارولد، فقد قصد إلى تفتيت الزمان، وتفتيت الذات ويقول «إن أجسامنا توجد في عالم الزمان ذي الاتجاه الواحد، أما عقولنا فليست كذلك... حين أكون شارد الذهن يذهب عقلي إلى مكان آخر»[٧٢].

وتفسير **كولن ولسون** لرواية **ويلز**، هو أوضح تعريف للزمان الميتافيزيقي الذي هو سفر ذهني يجتاح الإنسان عندما لا يرضى عن الواقع أو الحاضر المعاش، فيلجأ إلى الخيال ليصنع زمناً آخر، محولاً تحقيق أحلامه وأمانيه المحبطة، وذلك عندما يكون الماضي عدواً لدوداً لا يحمل إلا الآلام والأخطاء التي لا أمل في إصلاحها، وأيضاً عندما يكون المستقبل المجهول دوماً مخيفاً ومرعباً لا علم لنا به. وهو ما فسره علماء النفس حديثاً فيما اصطلح على تسميته بـ (أحلام اليقظة، والشرود الذهني) وكلاهما من صنع الخيال، حيث تعمل مخيلة الإنسان على الفرار من الزمان من خلال هاتين الوسيلتين.

ويوضح لنا د/ يوسف مراد وظيفة تلك المخيلة بأنها: «تعمل على تحوير الصور الذهنية، وتبرز بعض الأشياء، وتسدل على بعضها ستاراً كثيفاً يخفيها وتفتح مجالاً غير متوقع للتأويلات الوهمية. هذا ما تصنعه مخيلة الطفل ومخيلة الفنان المبدع، كلاهما متحرر من القيود

الخارجية، وهو أيضاً مجال الأحلام على نوعيها، أحلام النوم وأحلام اليقظة،(٧٣) فعندما يتم إحباط الآمال والأحلام فى الواقع، يلجأ الإنسان إلى ملكة الخيال من خلال (أحلام اليقظة) التى يرى فيها الإنسان وسيلة التعويض عن شعوره بالحرمان واليأس، وكطريق من طرق الفرار من الحاضر.

وتؤدى المخيلة دوراً مهماً فى أحلام اليقظة، لأنها تعمل على تحقيق الرغبات المحبطة فى الواقع، فى عالم الوهم والخيال. وذلك عندما يعجز الإنسان عن تحقيق ذاته، نظراً لعيوبه الجسمانية أو النفسية أو الاجتماعية.... فيلجأ إلى تلك السبل من التعويض. وأوضح مثال على ذلك نجده فى مسرحية جان جانيه (الخادمتان)، فهى خير مثال على الهروب من الحاضر الذى يمثل بالنسبة للخادمتين واقع ردىء يتسم بالدونية والانحطاط نظراً لمكانتهما الاجتماعية المهانة على يد سيدتهما، فتلجأ كل منهما إلى الخروج من عالمها الاجتماعى القبيح إلى عالم السيدة البهيج من خلال لعبة تبادل الأدوار، كل منهما تتخيل وضعها كسيدة تحكم الأخرى وتمارس عليها الضغوط والقهر الذى تعانى منه فى الواقع. بل ويصل بهما الخيال إلى قتل السيدة، فتقتل إحداهما الأخرى بالفعل داخل عملية التمثيل على أنها هى السيدة. وهى الحالة المتطرفة التى وصلت إليها الخادمتان فى أحلام اليقظة. إلى مرحلة التصديق الكامل بذواتهما الوهمية فى ظل ذلك المجتمع الطبقى.

والفرق بين أحلام اليقظة وأحلام النوم: هو أن الإنسان فى الحالة الأولى يعمل على توجيه خياله كيفما يشاء، فى حين أنه فى أحلام

النوم تكون الإرادة منعدمة، وقد تكون مادة أحلام اليقظة هي ما مر به الشخص الحالم من انفعالات وتجارب عاطفية فى الماضى، بتحقيق رغباته الماضية فى الحاضر، وقد تكون فى أحيان أخرى متطلعة نحو المستقبل بافتراض تحقيق أمنية يستحيل تحقيقها فى الحاضر، أو قد تكون فراراً من ذلك الحاضر نحو عالم مثالى يرى فيه الإنسان صورته المثالية التى رسمها عن نفسه. أو قد يحاول الشخص أن يحاكى فى ميدان عالمه الخيالى الشخصيات التى تركت فى نفسه أثراً بليغاً،(٧٤).

وفى جميع حالات الشرود الذهنى يكون الإنسان منطوياً على نفسه، وغارقاً فى بحر الهواجس والخواطر. وهى حالة من الانسلاخ عن العالم الواقعى وفراراً من الملل والسأم. وبحثاً عن تأثيرات عاطفية وانفعالات تسد تغيرات الزمن النفسى.

وأياً ما كانت اللحظة الزمنية المتخيلة فهى تستغرق زمناً غير محسوب تعيش فيه الشخصية منصرفة عن الحاضر، وهو ما لجأ إليه إنسان القرن العشرين كما صوره المبدعون وبصفة خاصة عند كتاب مسرح اللامعقول.

ونجد مفهوم الزمن الميتافيزيقى بوضوح فى فلسفة الميتافيزيقا التى تعتمد على فلسفة الحلول الخيالية، وهى فى الأصل من صنع عالم الأطفال الخيالى. كما نرى فى مسرحية «أوديب ملكاً» لألفريد جارى، التى نرى فيها مثالاً واضحاً على كسر حدود الزمان والمكان، ونرى آلة تفتيت العقول إيذاناً بما عرف بالعبث واللامعقول. بنبذ العقل واللجوء إلى الحدس والخيال فكانت العودة إلى عالم الطفل والخيال الشعبى فى

الأدب. ومن ثم صورة أخرى للزمن الميتافيزيقى هو ما أطلق عليه (رونالد بارت) بأسطورة الزمن، أو الزمن الأسطورى الذى يستخدم الحلول الخيالية التى لا ترتبط بحدود الزمان والمكان، هذا الزمن يخترق حجب الزمان الواقعى دون أن يحكمه منطق عقلى، مثلما فعلت ميديا عندما قضت على الحاضر والماضى بآثامه المدمرة، وهربت بواسطة ما أطلق عليه اليونانيون بـ (الإله الألوهية)، اخترقت عالم المستقبل بعد أن قضت تماماً على الماضى بقتل ولديها، إلى زمان أسطورى خيالى، تاركة **لجيسون** العذاب والندم، ليشقى بفقدانه لولديه، كما استخدمت **(ليرجيتا)** فى مسرحية **(لايرجيتا) لأوديبرتى**، دراجتها النارية التى تعرف بـ (البرجيتا) فى تنقلاتها بين الماضى والمستقبل. تلك الآلة الخيالية هى التى سمحت بتطور حلم تلك المرأة ويفسر ذلك د/ **نبيل راغب**: أن... العقل الأسطورى يشبه حياتنا عندما نتذكر ماضينا، وعندما نتنبأ بما سوف نكون عليه فى الغد. أى أن الإنسان فى حياته يمارس نفس الفعل الأسطورى فى لحظات التخيل والحلم.

ويرى **رولان بارت** من خلال منهجه السيميولوجى «أن الأسطورة هى قيمة لا تتضمنها الحقيقة، ولا شىء يمنعها من أن تكون دفعاً أبدياً بالغيبة»[٧٥]. وبهذا المعنى نلمس الزمن الأسطورى الخيالى البعيد تماماً عن الزمن الواقعى وخارجاً عن سيطرته، حيث إن العالم الأسطورى زاخر بالخيال، لا يحكمه المنطق العقلى، فيتمتع فيه الزمن النفسى بالحرية التامة، وبالتالى يتضمن زمناً ميتافيزيقياً خاصاً.

ولعل أول من اعتد بالزمن الميتافيزيقى هو الفيلسوف كنت، عندما ربط الزمان بالحس فى قوله: «إن الزمان ليس تصوراً كلياً ولكن شكل خاص للعيان الحسي، وذلك لأن المرء لا يستطيع أن يتصور غير زمان واحد، ووحيد، أما الأزمنة المختلفة فليست إلا أجزاء لهذا الزمان الواحد... وبالتالى فإن الأزمنة المختلفة يمكن أن توجد معاً»(٧٦).

وبالتالى وطبقاً لمقولة كنت، أصبح الإنسان من الممكن أن يجمع فى ذهنه أزمنة مختلفة هى من نسيج الماضى، والحاضر، والمستقبل أو الزمن المتخيل، فعندما تتداخل الأزمنة أو تتوقف عند لحظة بعينها نصبح أمام زمن ميتافيزيقى خاص بكل إنسان على حدة وهو ما يوجد عند السواد الأعظم من البشر، سواء فى حالاتهم السوية كما رأينا فى عالم الأحلام، أو فى الشرود الذهنى والتأمل. فنرى حالات تداخل الأزمنة عند الشخص السوى عندما يغيب عن الوعى ويصبح فى عالم الحلم، حيث تقدم الأحلام صورة لا معقولة عن الزمان النفسى، بل نراها أيضاً فى لحظات اليقظة فى حالات الشرود الذهنى والعزلة والانفصال الذاتى عن الواقع، حيث يتوقف الزمن ويتأخر فى لحظة واحدة، وهى صورة الزمان الذى يقدمها لنا أيضاً مسرح العبث. وفى الحالات الغير سوية كما فى (المرض النفسى أو العضوى والشيخوخة،...) وهى صورة متطورة لخلل الشعور بالزمن. وهو ما نخصص له عنواناً مستقلاً.

حالات الاستثنائية (غير السوية) : -

في الحالات غير السوية التي تنتاب الإنسان مثل لحظات المرض النفسي أو العضوي نرى بوضوح الزمن السيكولوجي مختلاً. فقد تتداخل الأزمنة وتمتزج إلى الدرجة التي لا يستطيع معها المرء أن يحسن تقدير الزمن. فهناك من يعيشون في الماضي ولا يدركون كل ما يحدث من تحولات وتغيرات في الحاضر، حيث يتوقف الزمن عند لحظة بعينها، ولا يتحرك للأمام، كذلك نرى في حالات الارتداد عند العجائز زمناً سيكولوجياً آخر، فيصبح فجأة الشيوخ كالأطفال. وبذلك تصبح السرعة التي يمضي بها الزمان عند هؤلاء متباينة، بحسب الحالة الشعورية التي تجتاح تلك الشخصيات. ويؤكد على ذلك د/ **يوسف مراد** بقوله: «إن المريض بمرض عضوي يفقد الشعور بحاسة الزمن الفسيولوجي فيعجز عن أن يقيس الزمن الذي يمر دون النظر إلى الساعة وأن يقدر مقدار الزمن الذي قضاه في النوم»[٧٧]. وخير مثال لنا على ذلك نجده في مجال الأدب، والدراما على وجه الخصوص، كما نرى في مسرحية **يوجين أونيل** (رحلة الليل الطويل) فنلاحظ أن شخصية الأم التي تدمن (البر وفين) كيف يختل زمنها الواقعي منذ بدء المسرحية، حيث ترفض التسليم بمرض ابنها (الصغير إدموند) بالسل لأنه يذكرها بالشعور بالذنب القديم تجاه الطفل (**يوجين**) الذي مرض ومات منها بأنها أهملت في العناية به فتسببت في موته لذلك تتعمد أن تغيب عن الماضي دائماً، وكل ما تعيشه هو تذكر الماضي، حتى نراها في نهاية المسرحية تمسك بفستان الراهبة التي كانت تتمنى أن تكونها، وتهذي كهذيان النائم في غيبوبة.

وعلى مستوى آخر نرى شخصية (**مصلح العالم**) المريض بجميع الأمراض البدنية العصرية، كيف ينعزل عن العالم الخارجي ويرفض رؤية أي شخص، تملؤه الهواجس والاضطرابات التي من شأنها أن تفصله عن العالم الخارجي، فيتصرف في قسوة ويسب خادمته التي تعشقه، كل ذلك لإخفاء شعوره بالفشل في الواقع وعجزه عن التكيف مع المجتمع الفاسد الذي بلا ثقافة أو وعي. وتؤدي به العزلة إلى أشياء غير موجودة، فيتخيل خادمته وهي تقتله... وهكذا.

ويفسر لنا د/ يوسف **مراد** تلك الحالات المرضية:- «إن الإنسان قد يتعمد تصنع المرض للفرار من مواجهة الحاضر، مثلما عرف بالهستيريا، أو البيتاتزم»(٧٨). تلك الحالات هي ما تشبه هذيان المخيلة المريضة الناتجة عن اضطراب الآلية النفسية وثورتها. وقدم لنا د/ نعيم **عطية** في تفسيره لمسرحية الكاتب اللبناني جورج شحاته (**السيد بوبول**) تحليل للمخيلة المريضة بقوله:- «تنتاب المريض في غيبوبته لحظات من الانفعال، فيتحدث عن أشباح مبهمة، ويرسم بيده زهوراً أو أشكالاً غريبة، ويفرز صوراً لكنه في النهاية يصمت».... حيث في مسرحية (السيد بوبول) نرى البطل **بوبول** وهو عجوز في الخمسين من عمره، يقع مريضاً في عرض البحر على سفينته، يعتزل عن الجميع ويخلد إلى النوم. فترة طويلة من الزمن. ويحيا زمناً ميتافيزيقياً في غيبوبته، بلا إفاقة.

ومن الحالات غير السوية التي يختل فيها تماماً عنصر الزمن النفسي، هي تلك الحالات التي يتوقف عندها الزمن عند لحظة بعينها،

وهى الناتجة عن الشعور بالوحدة والعزلة والاغتراب، كما عبر عنها بوضوح مسرح العبث مثلما نرى فى ذلك الانتظار الأبدى (**لجودو**) لدى كل من **فلاديمير**، **واستراجون**، فلكل منهما زمناً خاصاً به فى نفس اللحظة الدرامية أى لحظة الانتظار، وكلاهما بلا ذاكرة، فقد توقفت حياتهما عند فعل الانتظار وهى نفس حالة (آن) و (المستخدم) فى مسرحية **أداموف** (الخدعة) فكلاهما ينتظران (ليلى) التى هى بالنسبة لكل منهما شيء مختلف تعنى الهلاك (للمستخدم)، والسعادة (لآن)، وكما يقول د/ **نعيم عطية** «إن الانتظار عند كل من **بيكيت** **وأداموف**. هو انتظار ميتافيزيقى انتظار مجرد»[٨٠]، وبصرف النظر عن فلسفة كل منهما.

إن حالة الانتظار تلك تجتاح المريض النفسى عندما تملؤه الهواجس المثيرة للشك والريبة فى الحاضر، فيختلق لنفسه هدفاً فى المستقبل يتوقف عنده منظراً إياه انتظاراً أبدياً، أو كما يرى لافل «إن انتظار الحياة بالنسبة إلى البعض إنما يعنى فى النهاية انتظار الموت»[٨١].

ويحلل لنا حالة الانتظار الميتافيزيقية د/ ذكريا إبراهيم فى قوله:
- إن ثمة أناس لا يتخذون من المستقبل سوى مجرد ملجأ يلوذون به للتهرب من الحاضر، فهم لا يقذفون بأنفسهم نحو الأمام من أجل العمل على تحقيق بعض إمكانياتهم، وإنما هم يقنعون بالانتظار والتوقع والترقب، دون أن يحاولوا تخطى الحالة الراهنة، بالنزوع نحو شيء يعدو كل ما تم اكتسابه حتى الآن..... ومثل هؤلاء الأفراد قد يقضون

كل حياتهم في انتظار المستقبل السعيد الذي يستطيعون إبداء منه أن يشرعوا في الحياة، فلا تتحقق أمانيهم يوماً بل يظل فكرهم يتطلع إلى الغيب.....»(٨٢). وبذلك نرى أن الزمن النفسي عند هؤلاء الأشخاص يبدو متوقفاً تماماً عند مرحلة الانتظار، كما في مسرحية كل من **بيكيت** (في انتظار جودو)، و**أداموف** في (**الخدعة**)، ويقدم لنا د/ **يوسف مراد** مثالاً آخر لتلك الحالة النفسية المرضية، من خلال رواية (سارة) للأستاذ- **عباس محمود العقاد**، حيث يرى أن المؤلف قد قدم في روايته التعارض الصريح ما بين الزمن الرياضي والزمن النفسي. أي بين الزمن العلمي والديمومة في تلك الفترة من الرواية: «كانت الساعة الخامسة وكان صاحبنا يتعجل الوقت قبل حلوله بربع ساعة، فيلتزم مكانه وراء النافذة لينظر إلى منعطف الطريق حيث يلوح القادم أول ما يقبل على الدار، ولايزال في مرقبه نهباً لهذه الوسواس، لمحة بعد لمحة، كأن الزمن قد استحال إلى أجزاء تعد بالملايين... وبعد مليون جزء من أجزاء الزمن. تقترب الساعة الخامسة، فإذا هي الساعة الخامسة إلا عشر دقائق»(٨٣). وهي نفس حالة الطفل (فانكا) في قصة **تشيكوف** (**فانكا**) الذي ينتظر جده خلف النافذة يسجل كل ما تعتريه نفسه من آلام على الورق، وينام من ثقل الشعور بالانتظار حتى يقتل الزمن البطيء الحركة، حيث لم يأت الجد بعد، كما لم يأت (**جودو**) بعد، وكما لم تأت (ليلى) ونستخلص مما سبق.

أن إدراك الزمن يختلف من شخص لآخر. بل وفي الشخص نفسه تبعاً لأطوار حياته، فلمجرى الشعور في كل فرد منا إيقاعه الخاص،

وتبعاً لذلك يختلف إدراك اللحظة الحاضرة. ذلك هو الزمان النفسى الذى لا معيار له، هذا الزمان الذى قد يكون الماضى ثم الماضى مثل معظم شخصيات **تشيكوف** المسرحية والقصصية، وإما أن يكون كما عند (**مكبث**) الغد، والغد والغد يزحف بخطو بطيئاً يوماً إثر يوم، أو زمن خيالى أسطورى أو ميتافيزيقى لا علاقة له بالماضى أو المستقبل، وبما أن حقيقة الزمن فى الأدب، وبصفة خاصة فى الفن الدرامى، هو حقيقة نفسية ذاتية، وليست موضوعية، كان اهتمام الكاتب بهذا المعنى الأخير للزمن. مع التوغل فى المفاهيم الفلسفية والعلمية المتعلقة به فى محاولة لإدراك علاقة الزمن بالفن الدرامى وبتقنياته المختلفة والمتعددة وكيف عبر عنه المبدعون فى رسم شخصياتهم الدرامية.

الزمن الدرامى وعلاقته بالزمن النفسى

مثلما أثبت العلماء والفلاسفة وعلماء النفس أن الزمن حتمية علمية من المستحيل فهم حركة الوجود بدونها، أثبت الأدباء والمفكرون والنقاد أهمية عنصر الزمن فى الوجود الدرامى كحتمية فنية فى العمل الفنى المبدع.

وبما أن الدراما فى حقيقتها فن زمانى ومكانى فى آن واحد، تعتمد فى جوهرها على مستويات زمنية نفسية، وفكرية، وفلسفية ذات مغزى تتمحور جميعها داخل الشخصيات الدرامية المتفاعلة داخل الحدث الدرامى وفى حيز الزمان والمكان المعنيين. إذاً فإن الدراما هى المختبر الرئيسى لعلاقة الإنسان بالزمن.ـ الشخصية الدرامية، والزمن. وأول ما

يلفت نظر الباحث هو قلة الاهتمام بتلك العلاقة المتوترة - التى قد تكون متناقصة أو متوافقة - بين عنصر الزمن النفسى للشخصية الدرامية وزمن الحدث الدرامى. ففى جميع النصوص الدرامية تكون هناك ثمة علاقة ما، بين زمن الشخصية النفسى، وزمن الحدث الدرامى، بل وزمن العرض أيضاً. وبين الثلاثة عناصر الرئيسية للزمن داخل الحبكة الدرامية: (زمن الشخصية، وزمن الحدث، وزمن العرض) علاقات تداخل واشتباك، أو تنافر وتضاد، هى فى النهاية تكشف عن بنية النص الدرامى، وبنية الشخصية على جميع مستوياتها وأبعادها النفسية والفكرية، والاجتماعية.

فعلى مستوى اللغة مثلاً كما يقول د/ **عز الدين إسماعيل**: «إن اللغة أداة زمانية..... أو هى فى الحقيقة تشكيل للزمن نفسه، تشكيلاً يجعل له دلالة معينة تماماً كما أن الرسم تشكيل للألوان فى المكان له دلالته، أو هو تشكيل للمكان»(٨٤).

وإذا كان د/ **عز الدين إسماعيل** يطبق هذا المفهوم على اللغة الشعرية فى الشعر كأداة صوتية ذات حركات وسكتات زمنية، إلا أنه ينطبق تماماً على الفن الدرامى، التى تعد اللغة إحدى مكوناته الأساسية فى التشكيل الدرامى.

والعمل الفنى كما يرى د/ **عز الدين إسماعيل** يمثل فى النهاية بنية زمانية ومكانية فى آن واحد، حيث يندمج التشكيل الزمانى، والتشكيل المكانى فى عملية درامية واحدة.

فالكاتب حين يكتب يختار لشخصياته الدرامية اللغة التى تعبر عن دلالة نفسية ما، والتى تكشف عن علاقات الزمن الداخلى للشخصية بين (الماضى، والحاضر، والمستقبل) ومدى التوافق أو التعارض مع الزمن الخارجى الكرونولوجى (زمن الحدث، وزمن العرض).

حيث إن الزمن الدرامى، وكذلك دال المكان، كل منهما يضىء لنا دائماً الزمن السيكولوجى، الميتافيزيقى للشخصية الدرامية: حيث إن «حكم الفرد على معدلِ مرور الزمن يختلف باختلاف الظروف المحيطة»[٨٥].

فالظروف المحيطة الخاصة بالمكان، والزمان والمتعلقة بالدوافع الاجتماعية والنفسية والفكرية، تؤثر بشكل أو بآخر على مدى إدراك الشخصية الدرامية لمرور الزمن. وبذلك تدلنا تلك الظروف على الزمن الشعورى النفسى الذى يمتد عبر الماضى والحاضر والمستقبل.

والزمن الدرامى لا يمكن إدراكه فى النص المسرحى، إلا من خلال أثره غير المباشر فى سلوك وخطاب الشخصية الدرامية، ومن خلال ملاحظة التغيرات التى تحدث فى المكان، لأن كل تغير يحدث فى المكان يعبر عن تغير فى زمن الحدث. ويضىء لنا مدى إدراك الشخصية لهذا التغير من عدمه. فمن خلال خطاب الشخصية الدرامية ومن خلال ملاحظة التغيرات التى تحدث فى المكان، لأن كل تغير يحدث فى المكان يعبر عن تغير فى زمن الحدث. ويضىء لنا مدى إدراك الشخصية لهذا التغير من عدمه. فمن خلال خطاب الشخصية

الدرامية ذاتها، ندرك الزمن النفسى والدرامى فى آن واحد، فمثلاً أفعال الأمـر، والرجـاء، والتـمنى، والتنبـؤ أو التـوقع هي مـا تـعبـر عن زمن المسـتقبل. وأفعال المضـارع، المتعلقة بالآنيـة، تعبـر عن قلق. شـعور الشـخصيـة الدرامـيـة بالحاضـر. أما أفـعال الماضي مـثل الاسـترجـاع واسـتـدعـاء الذكـريات، هى من قـبيل زمن الماضي داخل الشـخصيـة المتحدثة أو المتحاورة.

كذلك نـدرك من خلال دال المكان: الزمن الدرامى، والزمن النفسى فى آن واحد، فـهو يشير دائماً إلى زمن تقدم الحدث الدرامى. لأن كل تغير في المكان يدلنا علىانقضاء فترة زمنية ما فى الحدث، وفى ذات الوقت يدلنا على مدى شعور الشخصية الدرامية بمرور الزمن وعلاقتها بالمكان.

ومثالنا على ذلك فى مسرحية **«فى انتظار جودو»** توجد شجرة جرداء فى الفصل الأول ثم تتحول تلك الشجرة فى الفصل الثانى إلى شجرة مورقة. وهو مـا يدلنا على مرور فترة زمنيـة تسمح بهذا التحول ما بين الفصلين فى جين أننا نرى الشخصيات الدرامية الممثلة في كلاً مـن (**فلاديمير، واستراجون**) مازالت فى مرحلة الانتظار لقدوم (**جـودو**) الذى لم يأت بعد. فهو فى داخل الشعور النفسى لم يمر سوى يوم واحد على ذلك الانتظار وهو ما يعبر عن تخلخل الزمن الشعورى لدى تلك الشخصيات الذى يتناقض تماماً مع زمن تغير المكان- زمن الشجرة.

فالزمان فى المسرح كما تراه (آن أبرسفلد): «صورة للزمان التاريخى والزمان النفسى الفردى»[٨٦].

ونستنتج من ذلك أن النص المسرحى، يحمل فى داخله مفاهيم الزمان الفلسفية، والعلمية، والنفسية فى آن واحد، فهو معالجة لعلاقة الإنسان بالزمن، ومن ثم علاقة الشخصية الدرامية بالزمن داخل النص الدرامى.

والزمن الذى نستخرجه من النص المسرحى يشير ليس إلى الزمن الواقعى (زمن الكتابة، أو زمن العرض)، وإنما إلى زمن متخيل يقفز من نقطة إلى نقطة، وهو ما عبرنا عنه بالزمن المثالى الذى يعتمد على (**الإيحاء**). بالإضافة إلى احتوائه على الزمن الكرونولوجى الذى تعبر عنه إشارات الزمن المتعلقة بوقت مرور الحدث أو بدايته ونهايته. مثل إشارات الليل والنهار، وهى كلها تتعلق بعامل الإضاءة فى الإرشادات المسرحية.

وتلك الدالات المباشرة للزمن توضح لنا المفارقة ما بين الذاتى للشخصية الدرامية، وزمن الحدث، فقد تمر دقيقة ندركها من خلال تلك الدلالات على المستوى الواقعى، إنما هى تمثل دهراً فى الزمن الذاتى داخل الشخصية. مثلما نرى فى مسرحية **لوركا** الشهيرة». **هكذا تمضى الخمس سنوات** «فزمن الحدث فى حقيقته هو الخمس دقائق الأخيرة فى حياة رجل ينتظر الموت، بينما هو فى داخل شعور البطل يمثل السنوات الخمس الأخيرة من حياته، فنجده من خلال عملية الاستدعاء للماضى، يتذكر علاقاته السابقة، وأفكاره وأحلامه.

وبذلك تتضح لنا المفارقة ما بين زمن البطل النفسى الذى استغرق خمس سنوات، وبين زمن الحدث الواقعى الذى استغرق فقط خمس دقائق منذ بدايته وحتى نهايته. وإذا كان هذا المثال يوضح لنا أثر عملية الاستدعاء للماضى على إدراك الشخصية الدرامية لمرور الزمن، هناك مثال آخر يوضح لنا أثر المخيلة الإنسانية فى القفز إلى زمن المستقبل داخل حيز درامى زمنى واحد. وهى مسرحية «**سيدريك مونت: «أغنية الأطفال فى القرن العشرين**» فنرى امتداداً لعنصر الزمان، بقدر حياة شخصية منذ المهد إلى اللحد، من خلال أم تهدهد طفلها منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها، أى أن هناك وحدة زمان لا تتعدى يوماً كاملاً فى هذا الفعل الدرامى، بينما يقفز الزمان النفسى عبر التخيل من الحاضر إلى عدة مراحل فى مستقبل الطفل، فنرى كيف كبر، ووصل إلى مرحلة الصبا، وكيف يتعامل مع أساتذته، ثم تخرجه من المدرسة ووصوله إلى مرحلة الشباب وتقدمه فى العمر إلى مرحلة الكهولة، ثم مرحلة الموت، فتصرخ الأم فى نهاية المسرحية على مصير طفلها الذى مازال فى المهد.

روايته تلك المسرحية نرى كيف تناقض زمن الألم النفسى الذى قفز بخيالها فى رحلة زمنية تقدر بعشرات السنين، مع الزمن الواقعى للحدث الذى لم يستغرق سوى عدة ساعات هذا الزمن التخيلى الذى عبرنا عنه بالزمن الميتافيزيقى نراه أكثر وضوحاً فى مسرحية «**موريس ميترلنك - الطائر الأزرق**» كنموذج للمسرح الرمزى الذى نرى فيه بوضوح ما يعرف بالزمن الميتافيزيقى (**التخيلى**)، وذلك من

خلال رحلة الطفلين الميتافيزيقية عبر الحلم، إلى عالم الماضى السحيق ليلتقيان بالجد، والجدة، ثم القفز إلى زمن المستقبل ليلتقيان بالطفل الذى لم يولد بعد، فهما يبحران فى عدة أزمنة مختلفة من خلال تلك الرحلة الميتافيزيقية فى حين أن الزمن الواقعى للحدث الدرامى، يبدأ بنوم الطفلين وينتهى باستيقاظهما، أى أنه فى الزمن الواقعى لم يستغرق سوى عدة ساعات، فى حين أننا نراه فى الزمن التخيلى للطفلين قد استغرق دهراً بأكمله. فعندما توقظ الأم طفلها، فإذا به يسألها عن الرحلة التى قام بها عبر الزمن»..(٨٧).

فالزمن النفسى يوضح لنا دائماً مدى إدراك الشخصية الدرامية لمرور الزمن من عدمه، ومدى التوافق أو التعارض بينهما، حيث قد يتوقف الزمن الذاتى عند الشخصية، بينما هو يمر فى تساوق منتظم دون أن يعبأ بحركة الزمن النفسى، أو الميتافيزيقى. داخلها، كما رأينا فى مسرحية **«فى انتظار جودو»**، وكما نرى أيضاً فى مسرحية **«يوجين أونيل: «رحلة الليل الطويل»** زمن الأم المتوقف تماماً عند مرحلة تذكر واستدعاء الماضى بآلامه وأحلامه المحبطة، وهى داخل حالة الإدمان الكامل (للبروفين) تصبح دائماً فى حالة انفصال وغياب تام عن الواقع والحاضر المعاش، فلا تصغى لأحد وترفض الاعتراف بمرض ابنها الصغير **بالسل** ونراها تسرد للخادمة كل ماضيها بما فيه من علاقات، وأفكار، وآمال، وشعور بالذنب..... إلى أن تتوقف تماماً عند حلم من أحلام الماضى، بل وتحاول تحقيقه فى خيالها من خلال ارتداء زى الراهبة التى كانت ترغب فى أن تكونها قبل الزواج.

فزمن الحدث فى تلك المسرحية يستغرق ليلة كاملة فى حياة تلك العائلة كما يدلنا العنوان (رحلة الليل الطويل)، بينما هو فى داخل شعور جميع الشخصيات ولاسيما الأم، ينتقل عبر الماضى والحاضر، ولا يتجه نحو المستقبل نظراً لأن عملية الاستدعاء والعيش فى الماضى، استغرقت الشخصية بالكامل، مما أدى إلى عدم إدراكها لمرور الزمن، بل توقف تماماً لديها عند مرحلة الحلم، والعجز عن تحقيق هذا الحلم لاستحالة عودة الماضى والزمن هنا زمان ملاحظة لا علاقة له بالزمن الواقعى أو زمن الحدث الحاضر، وقد استغرق حياة الشخصية بأكملها فى حين أنه لم يمر سوى ليلة واحدة. على المستوى النفسى.

ومن ذلك يتضح لنا أن الماضى قد يستهلك مشاعر الشخصية الدرامية إلى الدرجة التى يؤثر بها على إدراكها بمرور الزمن، كما نرى فى مسرحية (**تينسى ويليامز - عربة اسمها الرغبة**) من خلال شخصية البطلة **بلانشى دى بوا** التى يطاردها ماضيها، فلا تستطيع الإفلات منه بأى حال من الأحوال، هذا الماضى الذى يمثل فترة ازدهار الطبقة الأرستقراطية التى أتت منها البطلة، وأصبحت مفلسة تماماً إلى الدرجة التى تجعلها تمارس العهر من أجل جلب الرزق، لكن ماضيها الأرستقراطى حتم عليها أن تتعامل مع أبناء الطبقة البرجوازية أمثال زوج أختها (**ستانلى**) بنظرة تعال وتكبر، فنراها مازالت ترتدى الزى الارستقراطى، وتتحدث برقة ونعومة الأرستقراطيين القدامى، وتنفر من أختها التى تعاشر رجلاً جلفاً سوقياً يهينها ويضربها أمام

أصدقائه السوقيين، الذى ترى فى أحد منهم (البطلة) صورة للزوج الذى انتحر من أجلها، فتحاول أن تعيد الماضى بحب هذا الشاب الفقير الذى يذكرها بزوجها فى هيئته ورقته، مع الاحتفاظ فى ذات الوقت بهيئتها الأرستقراطية القديمة، فتعيش فى زمن منفصل تماماً عن الزمن النفسى لباقى الشخصيات الدرامية (أختها ستيلا، والزوج)، وهى لا تعترف أن ممارستها للعهر يفسد روحها النقية التى فى خيالها، محتفظة بعبق الماضى ورونقه.

فالزمن الذاتى لدى تلك الشخصية يتوقف تماماً عند الماضى المجيد، لذلك عندما تحدث لها لحظة الإفاقة، تصطدم بالحاضر بعد أن اغتصبها (زوج أختها) وقد استسلمت له تماماً، فتصاب بالجنون لرفضها لهذا الزمن الذى فسد فيه الجسد والروح معاً، ففشلت فى الهروب والفكاك منه، وهو ما أدى بها إلى الجنون.

إن ما يؤرق وجدان تلك الشخصيات الدرامية، هو إدراكها بأن الزمن غير متعاطف معها على الإطلاق، لا يعبأ بحركتها النفسية، فتهرب تلك الشخصيات من هذا الزمن الذى يمضى بلا هوادة ولا رجعة إلى الوراء، بالعيش فى الماضى، أو بتخيل زمن آخر ميتافيزيقى، وهو ما يؤدى إلى التصادم ما بين الزمنين، الزمن أتفنى الزمانى أو الميتافيزيقى، وزمن الواقع المرير.

والزمن الدرامى فى النص المثالى يشتمل على عدة مستويات ويقسمه المنهج السيميولوجى إلى أربعة مستويات:

١ ـ زمن الحاضر.

٢ ـ زمن متتابع كرونولوجي.

٣ ـ وزمن حبكة.

٤ ـ ثم زمن العرض.

فيرى **إلين أستون** من خلال التحليل السيميولوجى للنص المسرحى: «أن الزمن هو عنصر حاسم فى بنية الحبكة ويعمل بالطرق التالية:

١ ـ الزمن الحاضر:

ويعرف بأنه «وضع المتفرج فى «**هنا و الآن**» الخاصة بالعالم الخيالى الذى يتكشف أثناء أداء الفعل الداخلى. خاصة فى المشاهد الافتتاحية التى تضع المتفرج فى موقف **هنا** والآن(٨٨).

والمقصود بالزمن الحاضر عند **إلين أستون**، الحاضر الداخلى الخيالى الذى ندركه من المشهد الأول، أو كما نسميه (**الافتتاحية**) فى النص الداخلى، وهو يتضح من خلال عاملين أساسيين:

(أ) الإرشادات المسرحية:

التى نتعرف من خلالها على زمن بداية الحدث الداخلى، (**ليل . نهار**) وفى أى زمن تدور أحداث النص، (**فصل أو شهر أو سنة**)، وهى كلها تتعلق بعامل الإضاءة (ظهور أو اختفاء الشمس، الشموع أو المصابيح،.......... إلخ).

تلك الإشارة تبين لنا فى كل نص درامى زمن بداية الحدث، أى زمن الحاضر الخيالى، مثلما نرى فى مسرحية (**هاملت**) **شكسبير**، التى تبدأ فى ظلام تام مع رؤية شبح الأب، وثورة الطبيعة من حوله فى تلك اللحظة من الليل. ومسرحية **مكبث** التى تبدأ بعد عودة **مكبث** من الحرب مباشرة بمشهد الساحرات اللاتى يقابلن **مكبث**. وإذا كان **إلين أستون** يربط هذا الزمن الخيالى بموقف (هنا و الآن) بالنسبة للمتفرج، فنحن نستبعد زمن المتفرج من هذا التقسيم الرباعى للزمن الداخلى، لأنه يختلف باختلاف المتلقى، كما أنه قد قصد بذلك أن يشعر المتفرج بحاضر النص الدرامى.

(ب) خطاب الشخصية:

أيضاً ندرك زمن الحاضر الدرامى، من خلال خطاب الشخصية الدرامية فى افتتاحية النص الدرامى، الذى قد يكون ممتداً عبر الماضى فى حوار الشخصية، ليضيء لنا الحاضر الدرامى، كما يبين لنا تاريخ الشخصية الدرامية، وأبعادها النفسية، ومدى إدراكها للزمن الواقعى.

٢ - الزمن المتتابع الكرونولوجى:

وهو العنصر الثانى للزمن الدرامى بما أسماه إلين أستون بالزمن المتتابع الكرونولوجى ويعرفه بأنه: «التتابع الزمنى الخطى للقصة FABULA، وهو يتألف من المدى الزمنى المتتابع للأحداث، أى الأحداث كما تقع بالترتيب السردى»(٨٩).

والزمن الكرونولوجي في تعريف **إلين أستون**، هو زمن استغراق الحدث الدرامي على المستوى الواقعي (يوم، شهر، سنة، أو عدة سنوات) ويسير في تتابع وانتظام حتى نهاية الحدث. وهذا الزمن في معظم أو كل النصوص الدرامية نجد أنه ساقط عند الشخصية الدرامية، وذلك من جراء فعل الزمن السيكولوجي النفسي داخل تلك الشخصية، الذي يسقط من حسابه دائماً الزمن الواقعي ويلغيه.

كما نرى في النماذج المسرحية التي تناولناها سابقاً، بل إننا نراه بوضوح في مسرحية سارتر «**الذباب**» من خلال ذلك الندم الذي تغرق فيه مدينة **أورست**، والذباب الذي هو رمز الماضي الذي يطارد كل من عصى رغبة الآلهة في الشعور بالندم على آثام الماضي. فالزمن الذي يعيشه قوم **أورست** هو زمن نفسي له وجود رمزي من خلال (الذباب)، في حين أن الزمن الكرونولوجي يبدأ بدخول **أورست** للمدينة، ودهشته أمام مظاهر الندم المتفشية في كل سكان تلك المدينة في لحظة الاحتفال أمام قبور الموتى، واعترافه **لألكترا** بحقيقة شخصيته، ثم قتله للملك، إلى أن تطارده ربات العذاب **أورست** المتنكرة في هيئة الذباب بأمر من **جوبيتر**.

وأوضح مثال على التعارض ما بين الزمن الكرونولوجي، والزمن السيكولوجي كما أوضحنا سابقاً، هي مسرحية «**هكذا تمضي السنوات الخمس**» **للوركا**، والتي تتناول على المستوى الواقعي الخمس دقائق الأخيرة في حياة البطل، بينما على المستوى النفسي تستغرق خمس سنوات فأكثر، عن طريق عملية الاستدعاء.

كذلك فى مسرحية «**أغنية الأطفال فى القرن العشرين**» نرى أن الزمن الواقعى الكرونولوجي لم يتعد يوماً واحداً، فى حين أن الزمن النفسى التخيلى استغرق دهراً بأكمله وبذلك نرى أن الزمن الكرونولوجى يضىء لنا دائماً الزمن السيكولوجى والأول ساقط عند الشخصية الدرامية كما أوضحنا سابقاً.

٣ - زمن الحبكة:

وهو العنصر الثالث فى التقسيم الدرامى للزمن، ويرى **إلين أستون** أن «الدراما تستطيع فى بناء زمن الحبكة أن تتضمن انتقالات زمنية كرونولوجية، فى اهتمامات الزمن الدرامى الحاضر، ويتحقق هذا بوسائل مثل: التقرير،.. والنقلات الزمنية بين الفصول، أو المشاهد، واستخدام مشاهد الفلاش باك والاسترجاع»(٩٠).

وبذلك نرى أن زمن الحبكة يتضمن فى داخله العناصر الثلاثة للزمن الدرامى (زمن كرونولوجى متتابع خطى، والزمن الحاضر، والزمن السيكولوجى) حيث إن كل من هذه العناصر تتداخل فى الأخرى، لتكون زمن الحبكة الدرامى. فمثلاً فى «**أغنية الأطفال فى القرن العشرين**» هناك زمن حاضر، هو يبدأ بهدهدة الأم لطفلها، وينتهى بالعودة إلى نفس الفعل الدرامى، أما الزمن الكرونولوجى. هو ما بين بداية فعل غناء الأم. ونهايته وهو يسير فى تتابع. وقد استغرق على المستوى الواقعى عدة ساعات، بينما الزمن السيكولوجى داخل شخصية الأم قد استغرق حياة هذا الطفل بالكامل حتى موته.

وبتداخل تلك الأزمنة بين الزمن الكرونولوجي، والزمن الحاضر، والزمن السيكولوجي، يتكون زمن الحبكة الدرامي. ويتأكد ذلك في مسرحية «**هكذا تمضي السنوات الخمس**»، حيث يصبح زمن الحبكة مزيجاً بين الزمن الكرونولوجي الذي استغرق خمس دقائق، والزمن السيكولوجي الذي استغرق خمس سنوات عن طريق الاستدعاء أو الفلاش باك. كذلك من خلال الانتقالات الزمنية التي ما بين الفصول. نراها بوضوح في مسرحية «**في انتظار جودو**» من خلال تلك الشجرة الجرداء في الفصل الأول، التي تحولت في الفصل الثاني إلى شجرة مورقة، وهو ما يدلنا على انقضاء فترة زمنية ما بين الفصلين تسمح بهذا التحول في زمن تلك الشجرة. فإن مساحة الصمت التي توجد ما بين الفصول في النص الدرامي، تسمح بتلك الانتقالات الزمنية. التي تضيء لنا مدى إدراك الشخصيات لهذه الانتقالات.

٤ - زمن العرض:

ويعرفه **إلين أستون** بأنه: «هو زمن يرتبط في الأساس بوعي المتفرج بالزمن الذي تقع فيه الأحداث»[٩١].

وزمن العرض يستبعده الباحث من الدراسة، لأنه يختلف باختلاف زمن المتلقي، ولأنه يتعلق بظروف العرض المسرحي، ونحن بصدد تحليل للزمن في النص الدرامي ليبين لنا الزمن السيكولوجي داخل الشخصيات الدرامية.

والتقسيم الرباعي للزمن الدرامي السابق لا يختلف كثيراً عن تقسيم آن **أوبرسفيلد** التي ترى أن المفهوم الدرامي للزمن هو.

«تقطيع النص الدرامي من خلال جدول الدالات الزمنية:

١- موقف البداية (**هنا، الآن، افتتاحية النص**).

٢ - النص - الفعل.

٣ - موقف الوصول»(٩٢).

هذا التقسيم لا يختلف كثيراً عن **تقسيم إلين أستون، وجورج سافونا** للزمن الدرامي الذى نرى أنه أكثر شمولا من تقسيم آن **أوبرسفليد**. حيث لم تتناول الزمن السيكولوجي النفسي بأن اعتمدت فقط على:

زمن الحاضر (أو بالنسبة إلى النص الداخلي. وتسمية «**افتتاحية النص**») وزمن الفعل الدرامي الذى يناظر الزمن الكرونولوجي في تقسيم **إلين أستون**، ثم زمن الوصول أو نهاية النص الدرامي. فنرى أن تقسيم آن **أوبرسفيلد** تقسيم خارجي للزمن الدرامي. لأنه من خلال عرض مواقف البداية، ومواقف الوصول، والفعل، يتضح لنا زمن الحدث الدرامي، لكنه لا يدلنا على الزمن السيكولوجي الذاتي للشخصيات الدرامية وعلاقته بزمن الحدث الواقعي. لذلك نعتد بتقسيم **إلين أستون وجورج سافونا**، للزمن الدرامي مع استبعاد العنصر الرابع ألا وهو زمن العرض. للأسباب التى أوضحناها سابقاً.

ومما سبق يتضح لنا أهمية عنصر الزمن في الوجود الدرامي، وكما يقول د/ **نبيل راغب**» نحن لا نستطيع أن نتخيل حركة الوجود الإنساني دون الزمن، وهذه الحقيقة يثبتها العلم والأدب بنفس القدر من

التأكد، والتركيز، فلا يوجد عمل أدبى بدون بعد زمنى يقوم بدور العمود الفقرى لجسمه الحي،(٩٣)، حيث إن الفن الدرامى فى حقيقته هو تشكيل مبدع له مفهوم الزمن، ولعلاقة الإنسان المتوترة دوماً مع هذا الزمن.

تلك النبذة القصيرة قصد منها إبراز العلاقة ما بين الإنسان والزمن أو بين الشخصية الدرامية والزمن الدرامى بجميع مستوياته الواقعية المباشرة، أو النفسية المبهمة داخل بنية النص المسرحى. كمقدمة لازمة لتفسير وتحليل مستويات الزمن فى مسرح **تشيكوف**، وتطبيقاً للمفاهيم السابقة للزمن على مسرحه، بمستوياته المتعددة والمتشابكة لبيان فلسفة الزمن عند **تشيكوف**، لنرى كيف جمع فى بنائه الدرامى بين النظرة القديمة للزمن، والنظرة الحديثة له وقد أصبح فى مسرح **تشيكوف** يتخذ صوراً متعددة على المستوى السياسى والاجتماعى والنفسى فى نسيج درامى متشابك متعدد الأبعاد.

هوامش الفصل الأول

(١) د/ نبيل راغب - التفسير العلمى للأدب.

(٢) ص ١٦ - كولن ولسون - فكرة الزمن عبر التاريخ..

ترجمة: فؤاد كامل.

(٣) ص ١٥ - كولن ولسون - نفسه.

() ص ١٦٨ - نفسه.

(٥) ص ١٦ - نفسه.

(٦) ص ١٦ - نفسه.

(٧) ص ١٤ - نفسه.

(٨) ص ٢٠ - عبد الرحمن بدوى - الزمن الوجودى.

(٩) ص ١٤ - عبد الرحمن بدوى - نفسه.

(١٠) ص ٦٨ - جفرى باندر - المعتقدات الدينية لدى الشعوب - ترجمه: د/ إمام عبد الفتاح إمام.

(١١) ص ٧٢ ـ ٧٣ ـ مشلدون تشيلى ـ تاريخ المسرح فى ثلاث آلاف سنة ـ ترجمة: دريلى خشية.

(١٢) ص ٣٥٣ ـ مقدمة ـ أسخيلوس ـ ثلاثية أورست ـ ترجمة: د/ لويس عوض ص ٨٢.

(١٣) ص ١٦ ـ مقدمة ـ سوفوكليس ـ أوديب ـ ترجمة: وتقديم د/ طه حسين.

(١٤) ص ٨٢ ـ نفسه.

(١٥) ص ٣٨ ـ نفسه.

(١٦) بتصرف ـ ص ١٨، ١٩ ـ كولن ولسون ـ فكرة الزمن عبر التاريخ ـ مرجع سابق.

(١٧) ص ١٩ ـ نفسه.

(١٨) ص ١٨٦ ـ نفسه.

(١٩) ص ١٦٨ ـ نفسه.

(٢٠) ص ٥٩ ـ د/ عبد الرحمن بدوى ـ مرجع سابق.

(٢١) ص ٧٩ ـ د/ نبيل راغب ـ مرجع سابق.

(٢٢) ص ٨١ ـ نفسه.

(٢٣) ص ٣٧ ـ كولن ولسن ـ مرجع سابق.

(٢٤) ص ١٧٠ ـ نفسه.

(٢٥) ص ١٢٤ ـ د/ عبد الرحمن بدوى ـ مرجع سابق.

(٢٦) ص ١٢٢ ـ نفسه.

(٢٧) ص ٩٨ ـ نفسه.

(٢٨) ص ٩٨ ـ نفسه.

(٢٩) ص ١١٤ ـ نفسه.

(٣٠) ص ٩٧ ـ نفسه.

(٣١) ص ٥٧ ـ نفسه.

(٣٢) ص ١٤٠ ـ جان بول سارتر ـ الندم ـ ترجمة: د/ محمد القصاص.

(٣٣) ص ١٢٨ ـ نفسه.

(٣٤) ص ٥٨، ٥٩ ـ ألبير كامى ـ كاليجولا ـ ترجمة: رمسيس يونان.

(٣٥) ص ٧٧، ٧٨ ـ سوفوكليس أوديب ملكاً ـ ترجمة: د/ طه حسين.

(٣٦) ص ٨٨ ـ نفسه.

(٣٧) ص ٤٩ ـ كولن ولسن ـ مرجع سابق.

(٣٨) ص ٣٢٥ ـ نفسه.

(٣٩) ص ١٣ ـ تينسي ويليامز ـ قطة على سطح من الصفيح الساخن ـ ترجمة: عبد الحليم البشلاوى.

(٤٠) ص ٥٣ ـ تينسي ويليامز ـ هواية الحيوانات الزجاجية ـ ترجمة: صلاح عز الدين.

(٤١) ص ٢٠ ـ كولن ولسون ـ مرجع سابق.

(٤٢) ص ٨٤ ـ ويليام شكسبير ـ كما تحب ـ ترجمة: د/ مختار الوكيل.

(٤٣) ص ٥٩ ـ موريس ميترلنك ـ الطائر الأزرق ـ ترجمة: يحيى حقى.

(٤٤) ص ١٥٦ ـ نفسه.

(٤٥) ص ٦٩ ـ نفسه.

(٤٦) ص ٧٧ ـ د/ نعيم عطية ـ مسرح العبث.

(٤٧) ص ٨٦ ـ نفسه.

(٤٨) ص ٤ ـ نفسه.

(٤٩) ص ١١٩ ـ نفسه.

(٥٠) ص ١١ ـ نفسه.

(٥١) ص ١٢ ـ نفسه.

(٥٢) ص ٩١ ـ سوفوكليس ـ أوديب فى كولونا ـ ترجمة: د/ طه حسين.

(٥٣) ص ٢٩١ ـ نيوكلاس بردياثف ـ الحلم والواقع ـ ترجمة: فؤاد كامل.

(٥٤) ص ٢٨٦ ـ نفسه.

(٥٥) ص ١٥٣ ـ كولن ولسون ـ فكرة الزمن عبر التاريخ ـ مرجع سابق.

(٥٦) ص ٦٠ ـ د/ محمود الزيات ـ التحليل النفسى الوجودى.

(٥٧) ص ٨٢ ـ د/ ذكريا إبراهيم ـ مشكلة الإنسان.

(٥٨) ص ٨٣ ـ نفسه.

(٥٩) ص ٨٠ ـ نفسه.

(٦٠) ص ٢٤٤ ـ د/ يوسف مراد ـ مبادئ علم النفس العام.

(٦١) بتصرف. ص ٢٨٤، ٢٨٥ ـ نفسه.

(٦٢) ص ٩٣ ـ د/ نعيم عطية ـ مسرح العبث ـ مرجع سابق.

(٦٣) ص ١٥ ـ سيجموند فرويد ـ تفسير الأحلام ـ ترجمة: د/ نظمى لوقة.

(٦٤) ص ٣٩ ـ سيجموند فرويد ـ نفسه.

(٦٥) ص ١١٢ ـ د/ نعيم عطية ـ مرجع سابق.

(٦٦) ص ٧٩ ـ د/ ذكريا إبراهيم ـ مشكلة الإنسان ـ مرجع سابق.

(٦٧) ص ١٧ ـ د/ يوسف مراد ـ مبادئ علم النفس العام ـ مرجع سابق.

(٦٨) ص ٦٨ د/ ذكريا إبراهيم ـ مشكلة الإنسان ـ مرجع سابق.

(٦٩) ص ٧٦ ـ نفسه.

(٧٠) ص ٢١١ ـ أحمد حسن الزيات ـ من الأدب الفرنسي.

(٧١) ص ٣١١ ـ كولن ولسون ـ مرجع سابق.

(٧٢) ص ٣١١ ـ نفسه.

(٧٣) بتصرف ـ ص ٢٦١، ٢٦٢ ـ د/ يوسف مراد ـ مرجع سابق.

(٧٤) بتصرف - ص ٢٦٠، ٢٦٤ - د/ يوسف مراد - نفسه.

(٧٥) ص ٥٨ - رولان بارت - أساطير - ترجمة: سيد عبد الخالق.

(٧٦) ص ١٠٧ - د/ عبد الرحمن بدوى - مرجع سابق.

(٧٧) ص ٢٤٩ - د/ يوسف مراد - مرجع سابق.

(٧٨) ص ١٧٢ - نفسه.

(٧٩) ص ١٥١ - د/ نعيم عطية - مرجع سابق.

(٨٠) ص ٢٢٤ - نفسه.

(٨١) ص ٨٤ - د/ إبراهيم ذكريا - مرجع سابق.

(٨٢) ص ٨٤ - نفسه.

(٨٣) ص ٢٥١ - د/ يوسف مراد - مرجع سابق.

(٨٤) ص ٤٧ - د/ عز الدين إسماعيل - التفسير النفسى للأُدب.

(٨٥) ص ٥٩ - د/ محمود الزيادى - التحليل النفسى الوجودى - مرجع سابق.

(٨٦) ص ٢٣٤ - آن أوبرسفلد - قراءة المسرح - ترجمة: ملى التلمسانى.

(٨٧) ص - السيدات والسادة: موريس ميترلينك - الطائر الأزرق - مرجع سابق.

(٨٨) ص ٤٤٦ - ألين استون. وجورج سافونا - المسرح والعلامات - ترجمة: سباعى السيد.

(٨٩) ص ٤٦ - نفسه.

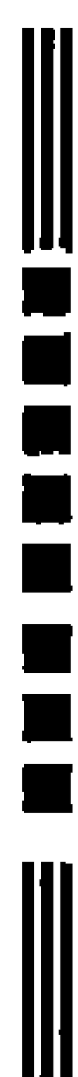
(٩٠) ص ٤٧ - نفسه.

(٩١) ص ٤٧ - نفسه.

(٩٢) ص ٢٥٨ - آن أوبرسفلد - قراءة المسرح - مرجع سابق.

(٩٣) ص ٨٢ - د/ نبيل راغب - التفسير العلمى للأُدب مرجع سابق.

الفصل الثاني



الزمن فى مسرح تشيكوف

مستويات الحدث والزمن

إن الأحـداث الكبـرى سـتـداهمنا ونحن لا ندرى كالأطياف النائمة.

تشيكوف

تنطوى مسرحيات **تشيكوف** على أسلوب فنى متميز، يعد فى ذاته ثورة على الواقعية الزائفة التى كانت سائدة فى عصره.

وكـان هدف **تشيكوف** الإبداعى هو الوصول إلى الموضوعية فى الفن حين يقول «ما فائدة أن تكون كل الشخصيات تشبهك، من يهتم بك أو بى، بأرائك أو بآرائى»(١).

ومن أجل ذلك نحى تشيكوف فى مسرحه منحاً مختلفاً تماماً عن معاصريه من خلال استخدام أسلوب فنى وبناء درامى جديد بأن ترك لشخصياته الدرامية والقصصية، أن تصنع نفسها بنفسها داخل لعبة

الزمن، وعبر عن ذلك تشيكوف نفسه بأن قال إنه لابد للكاتب المسرحي أن يبتعد عن ذاتيته إزاء شخوصه، حيث يقول:

«يجب على الفنان ألا يكون حكماً على شخصياته ولا على أقوالهم.. بل أن يقتصر على كونه شاهداً غير متحيز»(٢).

فقد سعى **تشيكوف** إلى تعرية الشخصية البشرية من كل زيف وتصنع بالاحتفاظ بإنسانيتها، وبعرض المواقف المتناقضة في الحياة دون الوصول بها إلى الصراع الدرامي والتفجر المعهودين، بالاعتماد على المفارقة ما بين الشخصية الإنسانية وذلك بدوافعها النفسية والاجتماعية والاقتصادية، وبين الواقع المعاش أو الحياة والبيئة المحيطة بها، بأسلوب فني بنائي يكشف طبيعتها من خلال الموقف، مثلما يكشف بشكل جوهري علاقة الشخصية بالزمن الدرامي، والزمن السيكولوجي، كعنصر رئيسي في دراما **تشيكوف** التي تعزز دوماً إحساسنا بالزمان بوصفه شيئاً قاسياً، كأنه آلة تعذيب، يقهر، ولا يقهر بأي شكل من أشكال الهروب النفسي أو الميتافيزيقي من قبضته.

ولتحقيق ذلك استخدم **تشيكوف** ما سمي بدراما التيار تحت السطح، أو ما أطلق عليه (ماجا رشاك) بالحدث غير المباشر. حيث نرى بنائية الزمن في دراما تشيكوف ذات مستويات متعددة لا تعتمد على بعد واحد للحدث أو الشخصية. بل تتداخل عدة أزمنة في وقت واحد، فهناك زمن لحدث غير مباشر لا نراه يجرى على خشبة المسرح، بينما نستشعره متوغلاً داخل شخصياته الدرامية، بالإضافة إلى زمن الحدث الداخلي الذي يجرى على الخشبة، والذي يمتد داخل الشخصية عبر

ذكريات الماضى من خلال عمليات الاستدعاء، والإفضاء، والقص، كما يخطو نحو المستقبل فى لحظات الهروب ومحاولة تجاوز الحاضر الدرامى.

وذلك لأن تشيكوف كما يقول **صبرى حافظ** «لا يشد اهتمامنا إلى التفاصيل الخارجية للحدث، حتى ننتبه جيداً إلى حركة النفس الداخلية وحتى تتكشف من خلال هذه الأكوام المتراكمة من الكلمات التى تعبر عن البناء الداخلة للشخصية(٣).

وبذلك نجد أن هناك ثلاثة مستويات للزمن فى بنائية **تشيكوف** الدرامية: زمن لحدث غير مباشر، وزمن لحدث داخلى فى الحاضر الدرامى، وزمن سيكلوجى خاص بالشخصية الدرامية التى تجمع فى داخلها كلا الزمنين، حيث نرى تأثير الأحداث غير المباشر التى تجرى عادة ما بين الفصول، على الشخصيات الدرامية وحالتها النفسية، وردود أفعالها إزاء تلك الأحداث.

وبذلك تصبح مسرحيات **تشيكوف** جميعها كما يرى **صبرى حافظ** تتضمن «قمماً نفسية أكثر منها مسرحية»(٤). حيث لا نرى فيها عقدة درامية وتأزماً، بل نرى عقدة زمنية متشابكة، تستبعد وحدة الزمان من أجل الوصول إلى واقعية جديدة هى واقعية الحياة.

وتؤكد على ذلك **آن أوبرسفيلد** بقولها: «فى مسرح **تشيكوف** تنحى وحدة الزمان جانباً، حيث إن تفتت الزمان يفجر المتناقضات»(٥).

لأن الحبكة فى مسرح **تشيكوف** متخذة من الحياة اليومية المألوفة للإنسان العادى بكل تناقضاتها. والتى تستبعد الوحدة، إنها حافلة بمنطق الأضداد فى كل شىء، وبذلك تكون دائماً وأبداً ضد الزمن المطلق والثابت، ومن ثم يكون الزمن فى مسرح **تشيكوف** متشابك ومتغير مثل الحياة.

ويؤكد على ذلك **تشيكوف** بقوله فى شأن الحبكة والعقدة:

«لا حاجة مطلقاً إلى عقدة أو خطة عامة، ذلك أنه لا وجود لخطة فى الحياة، لأن كل ما فيها يمتزج بعضه بالبعض، الآخر العميق بالفعل العظيم، بالتفاهة والمفجع والمضحك........»(٦).

لذلك لا نرى فى درامات **تشيكوف** عنصر التعقيد فى الحبكة والتأزم ولكننا نرى شبكة نسيجها الماضى والحاضر والمستقبل، ومن ثم تعقيد لعنصر الزمن الدرامى بمستواه النفسى والواقعى. الناتج عن محاكاة **تشيكوف** للحياة بما تحويه من فكاهة وسخرية تدعو إلى الابتسامة والبكاء فى آن واحد.

لأن **تشيكوف** كما يرى د/ **محمد القصاص**: «يكلمنا فيما هو إنسانى خالد، وفيما لا يتوقف على زمان ولا مكان معينين: النفس البشرية ومصائرها المجهولة، وسر الوجود، ولغز الموت»(٧).

وبذلك دخل **تشيكوف** المسرح من باب لم يطرقه أحد من قبل، وهو باب الحياة الضاحكة الدامعة. حيث عمد فى بنائه الدرامى إلى الجمع

بين منطقين لا يمكن التوفيق بينهما، من خلال «عرض فكرة التناقض بين جمال الطبيعة، وبشاعة حياة البشر»[٨].

بل وقد عرض التناقض في داخل الإنسان ذاته، تناقض علاقته بالآخر وتناقض موقفه مع الحياة والواقع المعاش، وهو ما يجعل هذا الواقع يبدو غير معقول كما يؤكد على ذلك **مكسيم جوركي بقوله:**

«في مسرحيات **تشيكوف**... لا توجد فكاهة بالمعنى التقليدي، ولكن هناك سخرية مستترة تكشف عن عدم معقولية نوع الحياة التي يتناولها أو كوميديا الحياة.. وهي كوميديا لا تقل حزناً عن التراجيديا ولا أقل تفاؤلاً.......»[٩].

حيث نرى شخصيات تشيكوف الدرامية جميعها، تناضل في البحث عن حياة معقولة تشعرها بالاستقرار والأمن، وهي التي تراها في الماضي أو المستقبل البعيد، فثمة استحالة لتحققها في الحاضر في ظل نفس الظروف أو البيئة المحيطة بهم والتي يصبح معها الزمن آلة تعذيب.

وهو ما يتجسد في وصف الكاتب للطبيعة والبيئة، ثم أثرها على الحاضر الدرامي وعلى الشخصية وهي إحدى الركائز الأساسية التي يقوم عليها مسرح **تشيكوف** لذلك عرف بأنه «مسرح جو، يعتمد على إثارة ذكريات الماضي وآمال المستقبل التي مازالت بعيدة»[١٠].

وهو يلجأ إلى إبرازها مستعيناً بملامح من الطبيعة، حيث لا تقف عند حد كونها مجرد منظر أو زمن تقع فيه الأحداث بل عني بإبراز

فكرة التناقض فى الطبيعة ذاتها، فنرى أن درامات **تشيكوف** كما يقول **مكسيم جوركى** «تقدم صورتين للطبيعة تعاودان الظهور باستمرار، الجمال والفضاء والحرية فى جانب، وصورة الوحش القاسى الرهيب، أى قوة التدمير والإبادة والموت التى ترحم فى الجانب الآخر»(١١).

ومن ثم عنى **تشيكوف** بإبراز التضاد بين الطبيعة والإنسان، وهو يربط هذا الخط الدرامى، بصورة أشخاص عقيمين، عندما يأملون فى التغير يفشلون، نتيجة صمت الطبيعة من حولهم، وعدم تغير البيئة والظروف الاجتماعية التى تلتهم ميزاتهم الإنسانية.

ومن تضافر كل تلك العناصر الدرامية، نسج **تشيكوف** ببنائه الدرامى فى أسلوب وتكنيك درامى جديد، يعتمد على تقديم مستويات متعددة من الحدث، والزمن، والشخصية، والمكان... من أجل تحقيق صورة شاعرية نفسية وزمنية لواقع الحياة المعاش. والسؤال الذى يطرحه الباحث فى بنائية **تشيكوف** الدرامية هو: **كيف استطاع تشيكوف أن ينسج الحدث الدرامى فى مسرحه من تفاعل عدة أزمنة ؟**

تـداخل الأزمنة

سوف تقتصر دراستنا على المسرحيات الأربع الطويلة التى تمثل قمة نضج **تشيكوف** الدرامى من (١٨٩٥ : ١٩٠٣)، ونحن نستبعد المسرحيات القصيرة لأنها لا تشمل إلا على بعد واحد للزمن الكرونولوجى باستثناء مسرحية (**ضرر التبغ**) ومسرحية (**أغنية التم**) حيث إن كلاً منهما تحتوى على مستويات للزمن الذاتى لدى الشخصية الدرامية، لكنها لا تتضمن إلا على بعد واحد للزمن الدرامى.

لذلك سوف تقتصر دراستنا على مسرحيات **تشيكوف** الأربع الأخيرة، فقد كتب **تشيكوف** أول مسرحية له فى فترة نضجه الفنى والتى اكتسبت شهرة واسعة وهى (**النورس - ١٨٩٥**)، ثم كتب (**الخال فانيا - ١٨٩٦**)، وفى عام ١٩٠١ كتب مسرحيته الشهيرة (**الشقيقات الثلاث**). وآخر مسرحية كتبها **تشيكوف** قبل وفاته هى

(بستان الكرز ـ ١٩٠٣)، وسوف يرتكز تحليلنا على تلك المسرحيات الأربع بترتيبها التاريخى.

أننا فى درامات **تشيكوف** الأربع الطويلة لا نرى بعداً واحداً للزمن الدرامى بالمفهوم الكلاسيكى بينما نرى عدة أزمنة متشابكة، فحركة الزمن الخارجى للحدث التى تسير بانتظام خارج الخشبة، يقابلها فى ذات الوقت الزمن الداخلى الذى يعبر عنه الحاضر الدرامى، والذى هو زمن متأرجح غير منتظم في حركته حيث قد يشعرنا فى بعض الأحيان بأنه متوقف تماماً عند الشخصية الدرامية، وفى البعض الآخر يشعرنا بأنه ذو حركة دائرية فى المحيط الدرامى.

ولتحديد تلك المستويات المختلفة للزمن، نتبنى وجهة نظر **ماجا رشاك** فى بنائية **تشيكوف** الدرامية لمسرحياته الطويلة بقوله إنها: «قائمة على الحدث غير المباشر بمعنى أن الحدث الدرامى الرئيسى يجرى خارج خشبة المسرح، وفي اللحظات التى يجرى فيها على الخشبة، فى نفس اللحظة يكون حدثاً داخلياً»(١٢).

كما يرى **ماجرشاك** أن **تشيكوف** يسعى من خلال أعماله الدرامية الطويلة إلى دفن الخطة، بحيث «تجرى الأعمال العنيفة والذرى العاطفية خارج المسرح........

أو بين الفصول... فيخفى الصراع الخارجى بالتجاوز عن الحدث أو التركيز على النتيجة.. فنجد الشخصيات المنهزمة تنفض عن نفسها حياتها القديمة، وتبدأ فى التطلع إلى الحياة الجديدة»(١٣).

وبذلك اهتم **تشيكوف** بتأثير الأحداث الخارجية على الحدث الداخلى، وعلى الشخصية الدرامية فى كل علاقاتها الاجتماعية والنفسية، وفى علاقتها بذاتها وبالحياة بوجه عام. حيث إنه لا يهتم بالأحداث فى ذاتها بقدر اهتمامه بمردود تلك الأحداث على شخصياته الدرامية وهو ما يشكل فلسفة **تشيكوف** فى الحياة بوجه عام وفى الفن بوجه خاص أنه «لكى نفهم الحياة، لكى نفهم أنفسنا وغيرنا... يجب أن نصور الحياة فى مظهرها العادى وفى وقعها الرتيب، فمن خلال هذه الصورة نستطيع أن نفهم أنفسنا، فما يحدث ليس بالمهم فى نفسه، وإنما المهم هو ما وراء ما يحدث... أو بمعنى آخر ما يحدث خلال ما يحدث كل يوم...»(١٤).

إن إبداعات **تشيكوف** الدرامية بهذا المعنى الفلسفى تتصل أولاً وأخيراً بالعلاقات الإنسانية، علاقة الإنسان بغيره، علاقة الإنسان بالكون، وعلاقته بذاته.. وكل ذلك ينعكس بشكل جوهرى على علاقة الإنسان بالزمن الداخلى والخارجى.

وبناء على فلسفة **تشيكوف** تلك، يكون هناك دائماً تداخل للأزمنة فى بنية الحدث الدرامى، والشخصية، والذى تدلل عليه مسرحياته الأربع الطويلة.

ففى مسرحية (النورس) ومنذ افتتاحية الفصل الأول نرى مستويات الزمن على الخشبة عبر تلك الإرشادة المسرحية:

«جزء من حديقة الضيعة، ممر واسع يتجه من النظارة إلى عمق الحديقة نحو البحيرة، تحجبه خشبة مسرح شيدت.. لعرض منزلى بحيث لا ترى البحيرة مطلقاً... الوقت بعد الغروب»(١٥).

فأول مستوى للزمن فى المسرحية هو زمن افتتاحية النص الذى يمثل الحاضر الدرامى فى ضيعة سورين، بالإضافة إلى أن هناك زمناً تخيلياً تدل عليه خشبة المسرح المقامة فى تلك الضيعة، والتى تمثل الحدث الداخلى الذى يبدأ بعرض مسرحية **تريبليف**، وبتفاعل الشخصيات الدرامية مع هذا الحدث تنشأ علاقة المجادلة مع الزمن خلال تلك المستويات.

فالحدث الرئيسى فى ذلك الفصل هو تقديم **تريبليف** مسرحية من تأليفه، هذا الحدث يفجر علاقة ذلك الفنان بالممثلة الشابة نينا، ويكشف فى ذات الوقت عن علاقته (بأركادينا) الأم الممثلة المشهورة فى عهدها السابق.

تريبليف: إنها تشعر بالأسى لأنه على هذه الخشبة الصغيرة ستحظى بالنجاح **زاريتشنايا**، لا هى... أنا فى الخامسة والعشرين أذكرها دائماً بأنها لم تعد صبية... ولهذا فهى تمقتنى»(١٦).

كما يكشف بشكل جوهرى علاقة **تريبليف** المتوترة مع عشيق أركادينا الكاتب المشهور (**تريجورين**).

تريبليف: أنا أحب أمى... ولكنها تعيش حياة مشوشة وتعاشر هذا الكاتب بشكل سافر(١٧).

أمام هذا الفعل الدرامي في المشهد الافتتاحي (هروب الممثلة **نينا** إلى البحيرة ومشاركتها مع **تريبليف** في تقديم مسرحية، وتفجر مشاعر **تريبليف** تجاه **نينا**، ثم مفارقة علاقته بأمه **وبتريجورين**). يتوازى الزمن الواقعي الكرونولوجي من خلال دال الإضاءة المسرحية عبر خطاب الشخصية:

نينا: لماذا الشجرة مظلمة ؟.

تريبليف: المساء حل.. ولذلك تظلم الأشياء(١٨).

وهكذا يتدفق الزمن الواقعي الذي يسير بانتظام مع الزمن الداخلي في ظل تلك الثرثرة العائلية حول علاقات الحب غير المتبادلة (**ماشا و مديفيدينكو، ماشا و تريبليف، بولينا ودورن.....**) كما يتناقض هذا الزمن مع زمن الشخصيات الدرامية التي تستدعي ذكريات الماضي من خلال عملية التشخيص فنرى **أركادينا** تردد كلمات (**جرترود**) و تريبليف يمثل دور (**هاملت**) في مسرحية **شكسبير**.

أركادينا: يا بني، لقد حولت بصري إلى داخل نفسي، فرأيتها قروحاً دامية مميتة، فلا خلاص.

تريبليف: فلم انساقت إلى الرذيلة، وعن الحب بحثت في أغوار الآثام(١٩).

وهنا نرى أن تشخيص كل من **أركادينا**، و **تريبليف** لمسرحية **شكسبير** يدخلنا في زمن ميتافيزيقي، يكشف بشكل غير مباشر عن صورة أركادينا داخل **تريبليف**.

وبين تشخيص مسرحية **شكسبير**، ولحظة تقديم مسرحية **تريبليف** يحدث تغير في المكان الذي يدلنا على تغير في عنصر الزمن الدرامي (يرفع الستار... يظهر منظر بحيرة، القمر فوق الأفق وانعكاسه في المياه على صخرة كبيرة تجلس **نينا** متشحة بالبياض[٢٠].

إن تلك الانتقالات الزمنية عبر الإرشادة المسرحية، تسمح بالانتقال من زمن الحاضر الدرامي في حياة الشخصيات الدرامية، إلى زمن آخر متخيل ميتافيزيقي هو زمن العرض الذي يقدمه **تريبليف**، وبانتهاء مسرحية **تريبليف** ينتهي الفصل الأول بهذا الحدث الرئيسي، الذي يمتد أثره عبر الفعل الدرامي في الفصل الثاني عندما يفاجئنا **تريبليف** بنورس مقتول:

تريبليف: ارتكبت اليوم دناءة بقتل هذا النورس هأنذا أضعه تحت قدميك........ بدأ هذا من ذلك المساء الذي فشلت فيه مسرحيتي بتلك الصورة الحمقاء. النساء لا يغفرن الفشل....... برودك نحوي رهيب غير معقول... كأنما استيقظت فإذا بي أرى هذه البحيرة قد خفقت فجأة[٢١].

هذا الفعل الذي ارتكبه **تريبليف** أثناء الانتقال - من الفصل الأول إلى الفصل الثاني - يبين لنا أثر الحدث غير المباشر على الحاضر الدرامي، ويرتبط في ذات الوقت بفشل مسرحية **تريبليف** في الماضي، وإدراك **نينا** بهذا الفشل يجعلها تتجه نحو **تريجورين**. ومن ثم يصبح الواقع بالنسبة **لتريبليف** هو واقع محطم لجميع مزاياه الفنية والروحية

والعاطفية فى آن واحد. «وطائر البحر الذى يبادرنا رمزاً، ينتهى بنا إلى واقع يهتز حركة وحيوية وتعاطفاً وسخرية فى الوقت نفسه»(٢٢)، فيصبح رمزاً لأم تدوس على ابنها، ولفتاة موهوبة فى مقتبل العمر يتنبأ **تريبليف** بمستقبلها ـ خلال رمزية النورس ـ والذى يصل إلى حد التدمير «للجمال الذى يشوه»(٣٢).

ويمتد أثر حادثة قتل النورس منذ بدء الدراما وحتى نهاية الفصل الرابع، فهو يلهم **تريجورين** بتأليف قصة قصيرة تمهد لما سيحدث فى حياة **نينا** بالفعل بصورة غير مباشرة:

تريجورين: هكذا أسجل موضوع خطر لى، موضوع لقصة قصيرة، على شاطئ بحيرة تعيش منذ الصبا فتاة شابة مثلك، تحب البحيرة كالنورس، وهى سعيدة، حرة كالنورس، ولكن جاء شخص صدفة فرآها، ومن الفراغ قضى عليها كما قضى على هذا النورس(٢٤).

وبذلك تعد رمزية قتل طائر البحر ـ خارج الخشبة ـ ممتدة عبر النسيج الدرامى كله، ليصبح رمزاً لفعل الزمن نفسه خلال المواقف الدرامية المتعددة والتى تشير إلى التحول فى حياة تلك الأسرة بتطور العلاقة بين **نينا** و**تريجورين** ـ فى الفصل الثالث ـ والتى أصبح النورس رمزاً مجسداً لها فى زمن المستقبل.

تريجورين : سأتذكرك، سأتذكر كما كنت فى ذلك اليوم المشرق... منذ أسبوع عندما كنت فى فستان فاتح.. وعلى الأريكة كان ممدداً نورس أبيض(٢٥).

ومن خلال كلمات **تريجورين** يمتزج الماضى بالحاضر والتى تشير إلى انقضاء فترة زمنية على المستوى الواقعى تقدر بأسبوع خلال عملية الانتقال بين الفصل الثانى والفصل الثالث، فى مقابل حركة الزمن البطيئة التى تتناقض مع التحولات الزمنية السريعة فى حياة الشخصيات الدرامية، فها هو **تريبيليف** يطلق على نفسه الرصاص - خارج الخشبة - وهذا الحدث يلقى بظلاله على الحاضر الدرامى حين تقرر (**أركادينا**) الأم فى الفصل الثالث الرحيل عن ضيعة **سورين** بعد أن أصبحت لا تحوى إلا التدمير والتأرجح على مياه بحيرتها دونما استقرار وشعور بالأمن.

أركادينا... هأنذا أرحل دون أن أعرف لماذا أطلق **قسطنتين** النار على نفسه... الغيرة وكلما أسرعت بإبعاد **تريجورين** عن هنا. كان أفضل(٢٦).

وفى مقابل ذلك تتخذ (**نينا**) أيضاً قرارها بالرحيل إلى موسكو لتلحق بـ (**تريجورين**) حيث الشهرة والفن، تدفعها العاطفة والطموح الفنى نحو المستقبل.

وتعد الفترة الزمنية الانتقالية بين الفصل الثالث، والفصل الرابع، هى الفاصل الحقيقى بين الماضى والمستقبل، فكل الأحداث التى تجرى خارج الخشبة - وتمثل أحداثاً غير مباشرة - بين الفصول الثلاثة الأولى تجنى ثمارها الشخصيات الدرامية (**نينا وتريبليف، ماشا - وميدفيدينكو**) فى الفصل الرابع. الذى يجيب على هذا التساؤل الحائر: هل كان المستقبل حافلاً بالأمانى والأحلام المنشودة؟.

فهاهى **ماشا** قد تزوجت من **مديفيدينكو** زعماً منها إنها بذلك قد تخلصت من ماضى حبها اليائس لـ (**تريبليف**) فإذا بها تعود إلى البحيرة، لأن المستقبل الذى سعت إليه بإرادتها أضحى مظلماً تماماً بعد أن تحول إلى ماض كئيب، وتفشل محاولات **مديفيدينكو** الذى أحبها فى حثها على العودة إلى البيت لرعاية طفلها، حيث تركته ثلاث ليالى كاملة ومازال **تريبليف** لا يعيرها أدنى اهتمام بعد أن أصبح كاتباً مشهوراً خلال عامين (يمضى على الأحداث بين الفصل الثالث والرابع عامان)(٢٧).

لكنه هو الآخر مازال يتتبع قصة كفاح **نينا** فى موسكو. ورغم أن كل ما حدث فى موسكو ويمثل أحداثاً غير مباشرة لا نراها ـ على خشبة المسرح ـ إلا أننا نقتفى أثرها فى الحاضر الدرامى.

تريبليف: هربت من البيت وعاشرت **تريجورين**، وكان لديها طفل، ثم مات الطفل ولم يعد **تريجورين** يحبها... فإن نينا لم توفق فى حياتها الخاصة على الإطلاق... بدأت أول أدوارها فى مسرح صيفى... ثم رحلت إلى الريف آنذاك لم أتركها تغيب عن نظرى... كانت تمثل بخشونة بلا ذوق.. كنت أراها ولكنها لم ترد أن ترانى... والآن هى هنا لا تستقبل أحداً(٢٨).

وبذلك نرى أن جملة **تريجورين** التى يقولها **لتريبليف** (... **ايرينا** قالت إنك نسيت الماضى ولم تعد غاضباً) ليست حقيقية لأن **تريبليف** رغم تطوره الفنى خلال عامين، يتتبع ذلك الماضى، فلم تتبدد عاطفته

تجـاه **نيـنـا**، والتى مـازالت لا تلقى القبـول. كما نرى استمرار تحطيم **أركادينا** لابنها وعدم اكتراثها بكل ما حققه فى فترة غيابها:

دورن: هل أنت مسرورة أن ابنك كاتب؟

أركادينا: تصور أننى لم أقرأه بعد. دائماً مشغولة(٢٩).

فكل من رحلوا عن ضيعة **سورين** عادوا بنفس الصورة التى كانوا عليها قبل الرحيل ـ عدا نينا ـ (**أركـادينا** ترافق **تريجـورين**، **ومـاشا** تطارد **تريبليف**، **وتريبليف** يتتبع **نينا**.........). كأن الزمن توقف تماماً عند لحظة بعينها مكرراً نفسـه فى حلقة مفـرغـة، بعد أن تـفـتت دراميـاً إلـى أجـزاء مـتناثرة. وتعـود ذكـرى النورس تردد أصـداءها فى الفصل الأخير:

شمرايف: ذات مرة اصطاد **تريبليف** نورساً، فكلفتنى أن بتحنيطه.

تريجورين: لا أذكر(٣٠).

إن عملية تحنيط النورس تعد الثمرة التى يجنيها كل من **تريبليف** ونينا، يمثل الماضى بأحـلامـه، كـمـا يمثل الموت الروحى والفنـى فى الحاضر والمستقبل الذى يتكشف لنا شيئاً فشيئاً خلال اللقاء الأخير بين **نينا وتريبيليف**:

نينا: أصبحت كاتباً وأنا ممثلة نحن أيضاً وقعنا فى الدوامة.. كنت أعيش فى مرح كالأطفال.. كنت أحبك وأحلم بالشهـرة، والآن على غداً.. أن أسافر إلى يلتـيس فى عـربة الدرجـة الثـالثـة... وفى يلتـيس سيثقل التجار المتعلمون علىّ بمجاملتهم.. الحياة فظة.

تريبليف: منذ أن فقدتك ومنذ أن بدأت أنشر قصصى أصبحت الحياة لا تطاق، إننى أتعذب.

نينا: أتذكر عندما قتلت نورساً؟.. الآن أعرف أن المهم فى عملنا... القدرة على الصبر......

تريبليف: أنت وجدت طريقك.. أما أنا فمازلت أحلق فى فوضى الأحلام والصور، ولم أعرف ذلك... ولا أعرف ما هو دورى فى الحياة(٣١).

وبذلك يتم نسج الأحداث غير المباشرة بالحاضر الدرامى عبر النص بأكمله، فما أن ينتهى الفصل الرابع حتى نسمع طلق رصاص تقضى تماماً على الحاضر والمستقبل، (الجميع ينتفضون) «المسألة أن تريبليف انتحر»(٣٢). وهى تمثل مقولة الكاتب التى عبر عنها من خلال مستويات الزمن المتعددة أن التغير حتمى شاءت الشخصيات أو أبت.

وبعد أن انتهى **تشيكوف** من كتابة «**النورس**» عكف على تكملة تأليفه لمسرحية (**شيطان الغابة**) التى فشلت عندما عرضت على مسرح الفن بموسكو مما دعى **تشيكوف** إلى تعديلها بمسرحية جديدة هى «**الخال فانيا**». تلك المسرحية تبلورت من خلالها عناصر مسرحية الحدث غير المباشر **التشيكوفية**، بصورة أكثر عمقاً وتركيزاً حيث نجد «علاقات تثريانها مجموعة من الروافد العديدة، والمفارقات المتشابكة، بين ما تتوهمه الشخصيات عن نفسها والواقع من ناحية، وحقيقة هذه النفس والواقع من الناحية الأخرى، وبين السطح الهادئ

برنتـه السـاخـرة، والأعـمـاق المضطربة... وبين الرغـبـات الطمـوحـة والأفعال البالغة الهزال»(٣٣).

كل ذلك يتـضافـر فى نسيج درامـى مـتشابك من الأزمنة المتـعددة المستويات داخل بنية الحدث الدرامى فى المسرحية.

فالحدث الرئيسى فى (**الخال فانيا**) يبدأ بعودة «**سيربيرياكوف**» الهرم، إلى ضيعته مع زوجته الشابة (**يلينا أنـدرييفنا**) الذى يكشف لنـا طريقة الحياة التى تعيشها العائلة (**فانيا، إسـتروف، مارينا، وسونيا...**) وهو يفجر علاقات الماضى، ويعيد النـظر إليه من جديد، كـمـا يـؤدى فـى ذات الوقت إلـى انقـلاب الحـيـاة الـريـفـيـة فى تلك الضيعة:

فوينتيسكى: منذ أن بدأ الأستاذ يعيش هنا مع قرينته اختل نظام الحياة... من قبل لم تكن عندى دقيقة فراغ، كنت أعمل أنا **وسونيا** كـالفـعلة، والآن **فـسـونيـا** هى التى تعـمل، أمـا أنا فـأنـام.. شىء مخجل»(٣٤).

وتؤكد المربية العجوز (مارينا) على ذلك بقولها:

... قبل أن يأتوا كنا نتغدى دائماً فى الواحدة، مثل كل الناس، أما الآن ففى السابعة... فلتوقظ من أجله الناس... يالها من أحوال(٣٥).

فمنذ أول لحظة درامية وقبل رؤيتنا (**لسيربيرياكوف**) وزوجتـه، ندرك أثر عودتهما على تغير معالم الحياة فى تلك الضيعة النائية.

والأحداث غير المباشرة في المسرحية ترتبط معظمها بأحداث الماضي التي تتفجر بداخل سكان الضيعة بسبب فعل العودة الذي يكشف زيف (**سيريبيرياكوف**)، والذي ظل حتى قبل عودته الأب الروحي المثالي لهم جميعاً، وهو يمثل كما يرى **فلاديمير يرمليوف**، الأصنام التي كان يعبدها المثقفون في ذلك العصر، وزعماء الأحرار، والعلماء المحنطون»(٣٦).

فنرى **سيربير ياكوف** يفيق من ماضيه على واقعة المزيف الذي يكسوه الآن المرض، والخوف من الموت. وهو ما يجعله يعيد النظر إلى حياته الماضية.

سيريبيرياكوف: تعمل طوال عمرك من أجل العلم، وتألف غرفة مكتبك... وفجأة تفيق فتجد نفسك دونما سبب في هذا اللحد... وتسمع أحاديث تافهة... أنا أريد أن أعيش... أما هنا فكما في المنفى. كل لحظة تحن إلى الماضي.. وتراقب نجاح الآخرين. وتخاف الموت......(٣٧).

وينسج **تشيكوف** فعل العودة الدرامي، بحاضر وماضي آل **سيربيرياكوف** فتنشأ علاقات الحب غير المتبادلة (**سونيا وإستروف - فانيا - ويلينا - إستروف ويلينا...**) والمتكرر دوماً في جميع درامات **تشيكوف** وهو ما دعى د/ **محمد القصاص** بالقول: «إن **تشيكوف** لا يعرف من الحب إلا ما هو غير متبادل والذي لا أمل من ورائه، فكل من يحب مقضي عليه بالألم، والسعادة غير موجودة، والحاضر مخيب للآمال دائماً(٣٨).

لذلك يعيشون جميعهم فى الماضى وفى الأحلام وفى استدعاء الذكريات ويتوازى مع هذا المستوى للزمن النفسى دلالات **تشيكوف** الواقعية التى تشير إلى تقدم الزمن عبر اللحظات الانتقالية بين الفصول. أو داخل الفصل الواحد. (يدخل **فوينتيسكى** فى روب حاملاً شمعة) ...... (يدخل **إستروف** فى سترة بدون صديرى وبدون رابطة عنق...)[٣٩].

حيث إن التغير فى ملابس الشخصيات بين اللحظات الدرامية المختلفة، هى علامة دالة على مرور الزمن الذى يتعمد **تشيكوف** إبرازها بدقة لكشف التناقض ما بين زمن الشخصية الدرامى والزمن الواقعى.

فنرى الطبيب (**إستروف**) يتذكر ماضيه عندما قتل أحد مرضاه تحت تأثير البنج:

إستروف: استيقظت أحاسيسى فشعرت بوخز ضمير كأنما قتلته عن عمد[٤٠].

ونجده يكرر عملية التذكر مرة أخرى فى الفصل الثانى: «.. فى الصيام الكبير مات أحد مرضاى»[٤١]. مما يوحى بتوقف الزمن لدى الشخصية الدرامية ففى اللحظة التى يتحرك فيها قدماً إلى الأمام من خلال الدلالات الحسية لمرور الزمن، فيتضافر الزمن الواقعى مع الزمن السيكولوجى بمستوياته المتعددة فى بنية الحدث الدرامى الذى بدأ بعودة (**سيربرياكوف وزوجته**) والذى يمتد أثره عبر الفعل الدرامى على

حياة الشخصيات الدرامية، فبمجرد قدوم (**يلينا**) تتحول حياة **إستروف** من العمل وزراعة الأرض، إلى مطاردته العاطفية لها. وكذلك يفعل (**فلنيا**) الذى تثير عاطفته نحو (**يلينا**) فى الحاضر تذكرة للماضى عندما قابلها أول مرة:

فوينتسيكى: ... منذ عشر سنوات قابلتها عند المرحومة أمى كانت آنذاك فى السابعة عشر وكنت فى السابعة والثلاثين، فلماذا لم أقع آنذاك فى هواها وأخطبها...... لماذا أنا عجوز»(٤٢).

وبذلك نرى أثر فعل العودة الدرامى على حاضر **فوينتسكى**، بل ويمتد أثره إلى الماضى والذى تضعف معه آمال المستقبل، وهو يؤدى أيضاً إلى اضطراب **سونيا** الداخلى، تلك الشخصية الفاعلة الوحيدة فى الدراما التى تحث الجميع على العمل الذى توقف منذ قدوم **يلينا**و**سيربرياكوف**. وتعبر عن ذلك بنفسها ليلينا:

سونيا: ... قبل أن تأتى إلى هنا مع بابا كنا أنا وخالى **فانيا** نذهب إلى السوق ونبيع الطحين.. لا أفهم كيف لا نذهب إلى الفلاحين، ولا نعلمهم...(٤٣).

ولا يقتصر قدوم (**نينا وسيربيرياكوف**) عند حد إثارة الفوضى فى حياة سكان الضيعة، بل يصل إلى تهديد الجميع بالفناء عندما يعرض **سيربيرياكوف** فى الفصل الثالث قراره ببيع الضيعة الملأى بالأمراض الذى يثير بداخل (**فانيا**، **وسونيا**) كدهما الطويل فى تلك الضيعة فى الماضى، فيصرخ **فانيا** فى وجهه: «خمسة وعشرون عاماً

وأنا أدير هذه الضيعة وأعمل، وأرسل لك النقود.. بسببك أهدرت أفضل سنوات عمرى، بددتها، أنت عدوى»[٤٤].

وتحتج سونيا على قرار (**سيربيرياكوف**) ببيع الضيعة الذى يكشف زيف الأخير أمام الجميع، كما يكشف حياة الأرستقراطيين الرروس، الذين يعيشون على كد الآخرين:

سونيا: ... تذكر عندما كنت أصغر سنا، كان خالى فانيا وجدتى، يسهران فى ترجمة الكتب لك ونسخ أوراقك... طوال الليالى، طوال الليالى... وعملت أنا وخالى دون أن نذوق طعم الراحة كنا نخشى أن ننفق على أنفسنا كوبيكاً واحداً، ونرسل لك كل النقود... لم نكن عالة... كن رحيماً»[٤٥].

وبتلك الصفعة التى وجهتها **سونيا** إلى ذلك الإقطاعى المريض، يقابلها سماع صوت طلقات نارية، أثناء مطاردة **فانيا** له بالرصاص والتى تمثل دعوة **تشيكوف** إلى ضرورة زوال تلك الطبقة العاطلة، هذا الفعل الذى يجرى خارج الخشبة ويمثل حدثاً غير مباشر نرى أثره فى الفصل الرابع الذى يبدأ وقد ارتسمت عليه معالم الرحيل:

تيليجين: ...... أمروا بإحضار العربة....... **يلينا أندريفيا** تقول لا أريد البقاء هنا ساعة واحدة. فلنرحل... وإذاً ياماريتا فليس مقدراً لهم أن يعيشوا هنا....

مارينا: هذا أفضل ظهراً أثاروا ضجة، وأطلقوا النار باللعار[٤٦].

حيث ثمة استحالة لتعايش **أيديولويجيتين** داخل إقليم واحد وبالتالى لا سبيل لعودة الاستقرار والعمل فى حياة سكان ضيعة **سيربيرياكوف** سوى برحيله هو وزوجته عن هذا المكان. الذى تعود معه الحياة فى الضيعة كما كانت.

ويلخص لنا **إستروف** الماضى الدرامى عندما يودع **يلينا** بقوله:

فلتسافرى.. ها أنت قد جئت إلى هنا مع زوجك، فكان على كل من يعمل هنا، كل من ينقب، ويخلق شيئاً ما، أن يهجروا أعمالهم، ويشغلوا أنفسهم طوال الصيف فقط بنقرس زوجك وبك، كلاهما... نقلتما إلينا جميعاً عدوى فراغكما... فحيثما حللتما أنت وزوجك، تحملان معكما الدمار... أننى على يقين من أنك لو بقيت، فسيحل خراب هائل، ولهلكت أنا، وأنت أيضاً... حسناً سافرى.. Finito la comedia[٤٩]. وهى مقولة الكاتب «انتهت المهزلة».

وبمجرد أن ينصرف (**يلينا وسيربيرياكوف**)، يعود **فوينتيسكى** إلى العمل وتبدأ سونيا فى مساعدة الخال الذى يردد لأول مرة: «إلى العمل إلى العمل» ولأول مرة نسمع إستروف يقول «يا للهدوء...»[٤٨]، بعد أن انتوى الرحيل هو الآخر إلى جنوب إفريقيا. وتنتهى المسرحية بكلمات سونيا التى تنتقل إلى المستقبل، ونسمع دقات الحارس التى تردنا إلى الحاضر الدرامى، والتى تدل على استمرار دورة الحياة.

إن لعبة الزمن التى يكشف عنها **تشيكوف** ببراعة فى مسرحه، لعبة ترتبط فى جوهرها بنسيج الماضى، الذى يسيطر على جميع شخصياته

الدرامية ويشكل دوراً أساسياً فى بنية الحدث التشيكوفى، وهى خاصية تأثر بها **تشيكوف** من الدراما اليونانية القديمة، فمنذ اللحظة الأولى لرفع الستار فإن الماضى هو الذى يحدد ملامح الحدث، حيث يستحضر أوديب الماضى فى ضوء الفعل الحاضر ونتائجه المحتوم، إن شخص أوديب وسلوكه يتغير كلما انكشف عن الماضى والحاضر، قناع تلو قناع،(٤٩).

ويتفتت الزمن إلى أجزاء ثم يعود فى لحظة خاطفة إلى الماضى البعيد الذى نراه حاضراً على لسان أولجا فى مسرحية **تشيكوف** الثالثة (**الشقيقات الثلاث** ١٩٠٣) وهى تستعد للاحتفال بعيد ميلاد شقيقتها **إيرينا** تتذكر يوم وفاة أبيهما فى نفس اليوم فى العام الماضى، قبل بدء الدراما. وبذلك تتضافر ذكريات ماضى الشقيقات الثلاث فى موسكو باهتمامات اللحظة الحاضرة، وإذا كان ماضى **أوديب** يشكل وحشاً جسوراً على حياة أوديب يؤدى به إلى مصيره المحتوم، على العكس يمثل هذا الماضى بالنسبة (**لإيرينا وأولجا، وماشا**)حياة الرحب والسعة والسعادة فى موسكو، وباستحالة عودة هذا الماضى تتولد مأساة الشقيقات الثلاث:

أولجا: بابا مات منذ عام بالضبط فى هذا اليوم الخامس من مايو، فى عيد شفيعتك يا إيرينا...(٥٠).

وتمر فترة صمت تسمح بالانتقال من اللحظة الحاضرة إلى الماضى البعيد.

.... بابا تولى قيادة اللواء، وسافر بنا من موسكو منذ إحدى عشرة سنة... وفي مثل هذا الوقت... كان كل شيء في موسكو مزهراً... مرت إحدى عشرة سنة ومازلت أذكر كل شيء هناك، كأنما رحلنا أمس... استيقظت اليوم... وتقت بشدة للعودة إلى مسقط رأسي[٥١].

وبذلك تنقلنا افتتاحية مسرحية **تشيكوف** إلى زمان ومكان خارج الخشبة، ويتحول الحاضر الاحتفالي إلى عملية تأبين للماضي، ثم تأتي لحظات خاطفة تعبر فيها **أولجا** عن واقعها في مكان آخر «أذهب إلى المدرسة كل يوم.. لا يفارقني الصداع... منذ أن عملت في المدرسة وأنا أحس كيف تتسرب مني القوة والشباب كل يوم... ولا ينمو ويتعزز إلا أمل واحد... الرحيل إلى موسكو»[٥٢].

تلك النغمة التي يبدأ بها الحدث الدرامي في الفصل الأول، تستمر الشقيقات الثلاث في ترديدها بلا كلل حتى نهاية المسرحية، وبين البداية والنهاية تجري أحداث جسام تقدر بعدة سنوات في حياة تلك العائلة لا نراها تجري على الخشبة لكننا نستشعر تأثيرها على الواقع الدرامي خلال عملية التذكر المتكررة لأحداث الماضي على لسان جميع الشخصيات، (**فتوزنباخ**) يتذكر ماضيه في بطرسبرج، حيث الرفاهية والرقي. و**ماشا** المستغرقة في أحلامها تترك الحفل إلى أن يأتي (**فيرشينين**) القادم من موسكو يحمل ملامح ذلك المكان الغائب الحاضر دوماً داخل الشقيقات الثلاث، ليتارجح الزمن الدرامي بين موسكو، والمحافظة النائية التي يقيم فيها (**آل بروزوروف**).

والمفارقة الدرامية التى عمد **تشيكوف** إلى إبرازها فى المسرحية تتضح لنا من خلال ما تتوهمه الشقيقات الثلاث عن الحياة فى موسكو. والواقع الذى ينقله لنا **فيرشينين** عن تلك الحياة التى لا تقل عن معاناة الشقيقات فى حاضرهن:

فيرشينين: فى وقت ما كانت أسكن فى شارع نيمتسكايا... كان فى الطريق جسر كئيب، وتحت الجسر تصخب المياه كان السائر وحده حزيناً(٥٣).

وتمر فترة صمت تسمح بالانتقال عبر الزمن من موسكو إلى الحاضر الدرامى:

أما هنا فالنهر واسع، ياله من نهر عزيز، نهر رائع ..... ولكن الشىء الغريب أن محطة السكة الحديدية على بعد عشرين كيلو متر...(٥٤).

ويتضح لنا الواقع الكئيب فى موسكو عندما يكمل فيرشينين «من المفهوم طبعاً أنكن لن تستطعن التغلب على الكتلة المحيطة بكن.. ماذا لو نستطيع أن نبدأ الحياة من جديد.. وبوعى.. أنا عندى زوجة وبنتان صغيرتان، ولو أنى بدأت الحياة من جديد لما تزوجت»(٥٥).

وتدور المناقشات المتناثرة عبر الماضى والحاضر والمستقبل، التى يقطعها قدوم (**نتاشا**) ابنة الطبقة البرجوازية، وهى تترقب دورة حياة عائلة **بروزوروف** كلص أتى ليسرق حياة تلك العائلة التى تحيا فى وهم دائم «العودة إلى موسكو» وهى تمثل ثورة **تشيكوف** على الواقع - الحاضر برمته.

وأول حدث غير مباشر يلقى بظلاله على الفصل الثانى هو زواج **نتاشا** من أندريه وقد أنجبت منه (**بوبيك**) خلال فترة الانتقال الزمنية بين الفصلين، حيث تحاول نتاشا الاستيلاء شيئاً فشيئاً على البيت بأكمله، تلك الرغبة الدفينة فى أعماق نتاشا تظهر لنا متخفية وراء قناع الخوف على ولدها (**بوبيك**).

نتاشا: ... **بوبيك** بارد أنا خائفة، برد عليه فى غرفته، ينبغى نقله إلى غرفة أخرى.. غرفة **إيرينا** مثلاً مناسبة تماماً للطفل.. يمكنها مؤقتاً أن تسكن مع **أولجا** فى غرفة واحدة...[٥٦].

ورغم أنه على المستوى الواقعى للحدث قد استغرق عدة شهور تقدر بحياة ذلك الطفل، إلا أننا نرى أن كل فصل فى تلك المسرحية يسير فى أعقاب سابقه، فها هى ماشا تقول:

ماشا: قبيل وفاة بابا أزت المدخنة هكذا بالضبط[٥٧].

ومازالت **إيرينا** لا تلقى اهتماماً بعاطفة **توزنباخ** نحوها وكل ما يشغلها هو البحث عن عمل، والحلم بموسكو. وتتكرر المناقشات حول الحياة فى موسكو، والحياة بعد ألف سنة، كل شخصية تفضى عما بداخلها وخلال تلك الثرثرة العائلية، وعملية الإفضاء فى الحاضر واستدعاء لحظات الماضى، تتكرر نغمة سننتقل إلى موسكو... لو كنت فى موسكو.

وخلال ذلك يحدث الاشتباك الخفى بين **نتاشا** والشقيقات الثلاثة، التى تقطع كل تلك الثرثرة، بحث الجميع على الخروج، وفى ذات

اللحظة الدرامية يأتى حدث غير مباشر يمهد للخلل الذى سيحدث فى علاقة **أندريه** بشقيقاته الثلاث فى الفصل الثالث:

أولجا : أندريه خسر، المدينة كلها تتحدث[٥٨].

وبنشوب الحريق الذى يشب فى المدينة خارج الخشبة والذى يمتد أثره فى الفصل الثالث، يصبح المحيط الدرامى بالشقيقات الثلاث، يدعو إلى التدمير... يعتصر الحاضر، ويذيب الماضى، ويصبح المستقبل معه مبهماً. وهو يذكر (**فيرابونت**) بالماضى فى موسكو التى لا نراها.

فيرابونت: ... فى سنة اثنتى عشرة، موسكو احترقت أيضاً اندهش الفرنسيون[٥٩].

وهى إشارة إلى حريق موسكو أثناء الحرب الوطنية ضد الغزاة الفرنسيين تلك الإشارة تدلنا على أن الحياة فى موسكو لم تكن أكثر بهجة أو أملاً. وبذلك تمتزج الأحداث غير المباشرة بالحدث الداخلى وتستدعى فى ذات الوقت الماضى على لسان **فيرابونت**، ماضى موسكو أثناء الحرب.

وعندما تفاجئنا **نتاشا** بذلك المشروع الخيرى «لابد من الإسراع بإنشاء جمعية لمساعدة منكوبى الحريق... ينبغى مساعدة الفقراء، هذا واجب الأغنياء»[٦٠].

يتضح لنا أن تعايش **نتاشا** (ابنة الطبقة البرجوازية) مع عائلة **بروزوروف** الأرستقراطية لا ينسيها قيم تلك الطبقة الصاعدة، تماماً

كما لم ينس (**لوباخين**) فى (**بستان الكرز**) أن أبيه كان يعمل خادماً فى ذلك البستان الذى سوف يشتريه. ومن ثم «يشير التعايش بين نظامين إلى تعايش رؤيتين للتاريخ وتعايش أيديولوجيتين»(٦١).

هذا المزج بين زمنين متقابلين، يعد سمة من سمات البناء الدرامى التشيكوفى، وفى ظل هذا المزج الأيديولوجى للزمن نرى مستويات متعددة للحدث الدرامى، فقد أنجبت نتاشا الطفل (**صوفى**) أثناء عملية الانتقال بين الفصل الثانى والثالث، لتفرض سلطتها الكاملة على البيت، تطرد المربية العجوز (**أنفيسا**) غير مبالية بما تمثله تلك المربية لدى الشقيقات الثلاث التى تذكرهن بماضيهن الأرستقراطى وأثناء الشجار الذى ينشأ بين (**نتاشا**) و (**أولجا**) تكمل خطتها الأخيرة.

نتاشا: إذا لم تنتقلى إلى تحت، فسوف نتشاجر دائماً هذا فظيع(٦٢).

وبذلك تكون نتاشا قد تخلصت من المربية العجوز، ومن **أولجا**، و**إيرينا**، لتصبح رمزاً للحريق الذى نشب فى الخارج والذى يمتد أثره إلى حاضر **فيريشينين** يذكره بماضيه «عندما بدأ الحريق.. كانت ابنتاى واقفتين حافيتين بملابس النوم فقط.. فكرت بأن شيئاً مثل هذا كان يحدث منذ سنوات طويلة مضت عندما يهجم الأعداء فجأة فينهبون ويحرقون.. فأى فرق هناك بين ما يجرى الآن وما جرى من قبل...»(٦٣).

وبذلك تكتمل صورة موسكو كمكان ـ خارج الخشبة ـ من خلال عملية استدعاء **فيرشينين** للماضى والذى أثاره فعل الحريق كحدث

غير مباشر، في ذات الوقت يفاجئنا أندريه «لقد رهنت البيت دون أن أستأذنكم، أنا مخطئ في ذلك... دفعتني إلى ذلك الديون... أنا لم أعد ألعب القمار من زمان... لكن إنكن تخلصن على معاشي... أما أنا فلم يكن عندي دخل عندما تزوجت ظننت أننا سنكون سعداء...»(٦٤).

هذا الفعل الذي قام به **أندريه** كحدث غير مباشر يفيق الشقيقات الثلاث على ذلك الواقع المرفوض من جانبهن لكن في صمت:

إيرينا : اللواء سيأخذونه منا، ينقلونه إلى مكان بعيد... سنبقى وحدنا عندئذ...

أولجا : هذه مجرد إشاعات.

إيرينا : ... إنني احترم البارون وأقدره... سأتزوجه موافقة(٦٥).

وأمام هذا الواقع لابد وأن ينتهي الفصل الثالث على ذلك الحلم الذي يردد أصداؤه في الفراغ «لنرحل إلى موسكو... ليس لدينا أفضل من موسكو..»(٦٦).

وما أن يبدأ الفصل الرابع حتى نرى عائلة **بروزوروف** جميعهم خارج البيت الذي تم رهنه بعد أن استولت عليه **نتاشا**، يودعون الفرقة العسكرية التي أتت لتكشف حياة تلك العائلة، ويتحول موقف **إيرينا** من **توزنباخ**، وكأن فعل الرحيل يحدث لها استنارة للواقع بعد أن أصبحت تعاني من الوحدة:

إيرينا: ..... أنا وحدى أشعر بالملل... إذا لم يقدر لى أن أنتقل إلى موسكو فليكن، نيكولاى لفوفتيش طلب يدى... حسناً فكرت وقبلت... فعاودتنى الرغبة فى أن أعمل(٦٧).

وكما اكتشفت إيرينا واقعها وسعت إلى تغييره، يكتشف أندريه زوجته ونرى توزنباخ يعد إيرينا بأن يغير حياتها بالعمل... فيبعث فيها الأمل من جديد.

وأمام هذا المستوى من الزمن الداخلى الذى يعبر عن الحاضر الدرامى، يتوازى الزمن الواقعى الذى يدلنا على مرور الزمن من خلال كلمات توزنباخ «هذه الشجرة جفت... ومع ذلك تتمايل مع الريح مع الأخريات(٦٨). وهى رمزية الكاتب التى تكشف عن عقم الإنسان والطبيعة.

وها هى أولجا تردد ما قالته إيرينا منذ هنيهة، الذى يثيره فعل رحيل الفرقة العسكرية»... غداً لن يكون فى المدينة عسكرى واحد،... كل شيء يجرى على غير ما نريد(٦٩)، كما نرى فيرشينين يسدى لنا بذلك الاكتشاف الإنسانى الذى يلخص فكر وفلسفة تشيكوف أنه: «... فى السابق كانت البشرية مشغولة بالحروب... أما الآن فقد اندثر كل شيء مخلفاً وراءه مكاناً خاوياً.. لو أضيفت إلى حب العمل المعرفة أو إلى المعرفة حب العمل)(٧٠). وهى دعوى تشيكوف إلى الإنسانية الحب والمعرفة ثم العمل.

لكن ما أن ينتهى الفصل الرابع حتى نرى **نتاشا** بعد إجراءها للطرد المقنع (**لآل بروزوروف**) تتخلص من آخر من تبقى لديها فى هذا البيت، فتقول لإيرينا:

نتاشا: ... سآمر بنقل أندريه إلى غرفتك مع كمانه، وفى غرفته نسكن **صوفى**... سآمر قبل كل شىء بقطع أشجار الشوح فى الممر...[٧١].

وبذلك تستولى **نتاشا** على البيت بأكمله، بل وتمتد يدها إلى الخارج تقطع الأشجار، مثلما نسمع ضربة الفأس التى تقطع أشجار البستان فى مسرحية (**بستان الكرز**) بعد أن اشتراه **لوباخين** البرجوازى.

وتنتهى مسرحية **تشيكوف** بآخر حدث يجرى خارج الخشبة، يقضى على إيرينا تماماً ومن ثم على الشقيقات الثلاثة بعد أن تمت لديهن عملية الإفاقة الكاملة، وقد قضى على الماضى، وأصبح الحاضر بلا مستقبل، فيقفن بلا حراك.

تشيبوتيكين: الآن فى المبارزة، قتل البارون[٧٢].

وبذلك تدرك **إيرينا** الفشل فى تحقق آخر أمل بقي لها الزواج من البارون حيث نرى أن عملية قتله تجسد بداخل الشقيقات الثلاثة كل أحداث الماضى الدرامى (طرد **نتاشا** للجميع، الحريق، رهن البيت، قتل البارون..) كأحداث خارجية أتت لتصعيد الأزمة الناشبة فى الداخل. فيصور الحريق ميول **نتاشا** فى تحطيم **آل بروزوروف** ويشير قتل البارون، ورحيل الفرقة العسكرية، إلى استمرار المعاناة داخل دورة

حياة الشقيقات الثلاثة ، لذلك تصرخ **أولجا** فى وجه الزمن «لماذا نعيش، لماذا نتعذب...؟ لو أننا ندرى»(٧٣) .

وفى مسرحية **تشيكوف** الأخيرة التى كتبها قبل وفاته «**بستان الكرز ١٩٠٣**» نرى بوضوح خاصية تداخل الأزمنة، من خلال المزج بين أهم حدث خارجى يجرى فى موسكو- بيع البستان - بالحدث الداخلى الذى يستخفى وراء تيارات أعماق شخصياته الدرامية. بما يمثله هذا البستان فى حياة (عائلة **لويوفا اندرييفنا**) الذى أصبح بالنسبة لهم إله الماضى، الذى تسجد أمامه تلك العائلة بلا جدوى.

ومنذ أول إرشاده نراها فى المسرحية (غرفة مازالت إلى الآن تسمى غرفة الأطفال..... أشجار الكرز مزهرة.. النوافذ مغلقة)(٧٤) .

ينبهنا **تشيكوف** إلى أننا أمام مسرحه للماضى بما يمثله فى حياة الشخصيات الدرامية، والذى يرتبط بشكل أساسى بوجود ذلك البستان حيث تتكشف لنا قيمته الدرامية شيئاً فشيئاً فى الفصل الأول، كما يشير إلى حركة التاريخ خلال دورة حياة سكان الضيعة بأيديولوجيتهم المختلفة. والتى تبدأ دراميا بعودة صاحبة البستان **رانفيسكيا**. هذا الفعل يذكر **لوباخين** بماضيه اللعين الذى يحاول تناسيه والتخلص منه عبر المواقف الدرامية المتتالية، وأول ما يتذكره هى تلك الغرفة التى كان يختبئ بها وهو طفل دون أن يمتلكها، حيث «كان أبى فلاحاً، أما أنا فأرتدى صداراً أبيض... من خفير إلى أمير... فأنا فلاح جلف»(٧٥) .

كما نلمح فى كلمات دويناشا ذلك العنف الأرستقراطى فى حياة الخدم بقولها:

الكلاب لم تنم طوال الليل، تشعر أن أسيادها قادمون(٧٦).

وبقدوم الأسياد تبدأ الدراما بكشف تاريخ عائلة لوبوف أندريفنا ـ ملاك البستان ـ وأول فعل تقوم به (لوبوف اندريفنا) هو تذكر ماضينا من خلال أيضاً غرفة الأطفال ،غرفتي الحبيبة الرائعة.. كنت أنام هنا وأنا طفلة.. والآن أبدو طفلة،(٧٧).

وفى مقابل تلك اللحظات التى تتكرر خلال الفصل الأول فى استدعاء ذكريات الماضى، نرى إرشادات للزمن الواقعى الذى يتعمد تشيكوف إبرازها بدقة، لتشير إلى سرعة حركة هذا الزمن التى تقابل عمليات الارتداد للماضى:

فاريا: فى أغسطس ستباع الضيعة.

جاييف: ... فى وقت ما كنا ننام معاً فى هذه الغرفة يا أختاه(٧٨).

كما نرى تلك الإشارة فى الفصل الأول (... فيرس الذى كان قد سافر لاستقبال **لوبوف أندريفنا** يمر عبر الخشبة بعجلة يرتدى كسوة خدم عتيقة الطراز(٧٩).

ومن خلال تلك الفقرات المتناثرة عبر الفصل الأول، نرى بوضوح مستويات الزمن الداخلى، والخارجى، التى ترتبط بالحدث الذى يجرى خارج الخشبة وهو رهن البستان، الذى يثير معه العلاقات الماضية كما

يضىء لنا الحاضر الدرامى الذى هو بالنسبة إلى **لوباخين** تطلع دائم نحو المستقبل والذى يراه بوضوح بعد أن نفض عنه آثار ماضيه الذى يحمل مهانة الطبقة التى أتى منها فنرى أن ما يقوله **لوخين** فى الفصل الأول هو تنبؤ لما سيحدث بالفعل فى الفصل الرابع، عندما يقول **لرانفسكيا** صاحبة البستان:

لوباخين: ... ضيعتك تقع على بعد عشرين كيلو متر فقط من المدينة، ويقربها مد خط سكك حديدية... ينبغى تنظيف المكان قليلاً أو تهذيبه... مثلاً.. إزالة جميع المبانى القديمة، وهذا المنزل... تقطيع أشجار بستان الكرز القديم(٨٠).

ويضىء لنا **لوباخين** تطور حركة التاريخ بما لديه من وعى اجتماعى بقوله:

لم يكن يعيش فى الريف من قبل سوى السادة والفلاحين، أما الآن فظهر المصطافون، أصحاب الفيلات،... ويمكن القول إنه خلال عشرين سنة سيتكاثر المصطافون...(٨١).

أمام هذا الواقع الذى يكشفه لنا **لوباخين**، والذى يرغب من خلاله إفاقة ملاك البستان ـ المفلسون فى الحاضر ـ يهرع **جاييف** إلى تحفته القديمة يطلق مونولوجه الشهير تمجيداً لذلك الماضى الذى لن يعود.

جاييف: أيها الدولاب العزيز الموقر! إننى أحيى وجودك الذى كان موجهاً منذ أكثر من مائة عام إلى المثل المشرقة للخير والعدالة، أن دعوتك الصامتة إلى العمل المثمر لم تضعف طوال مائة عام، وهى

تساند (من خلال الدموع) الهمة والإيمان بمستقبل أفضل فى أجيال عائلتنا وتربى فينا مثل الخير والوعى الاجتماعى(٨٢).

ومن ثم يصبح دولاب **جاييف** بقدمه، تعبيراً بليغاً عن شموخ الماضى النزيه فى حياة أبناء الطبقة الزائلة، يحمل معه القيم والمثل التى كانت تتغنى بها فى الماضى.

إن وعى **جاييف** بتطور حركة التاريخ هو ما يجعله يقف موقفاً سلبياً تجاه (بيع البستان) الذى يوقظ بداخله من خلال رمزية (الدولاب القيم) التى كانت سائدة فى روسيا، وانحدرت فى ظل التدهور التاريخى والاجتماعى الذى أكدته (الثورة الاشتراكية) التى فرضت صعود طبقة جديدة. تلك الطبقة التى تدعو إلى السوقية والابتذال، تنتقم لنفسها من ماضى الطبقة الزائلة التى تحولت إلى تحفة أثرية قديمة، وقد صلبت تماماً على أشواك الماضى، الذى كان يحيى وجودها مثلما يحيى **جاييف** دولابه، وقد أصبح رمزاً لزمن انقضى ولن يعود. لذلك ترفض (**انديفنا**) فكرة تحويل البستان إلى شىء آخر من أجل إنقاذه تمسكاً بهيكل الماضى التى لا ولن تقنع بحتمية تغيره، وبذلك ندرك أن ماضى **جاييف**، بل والعائلة بأكملها - ملاك البستان - ليس شيئاً عادياً على الإطلاق، فهو لا يقف عند حد الحنين إلى الماضى، بل يصل إلى حد التأليه، الذى يفسده **لوباخين** بماديته، فهو الآخر لديه ماض لكنه لا يحمل إلا ألوان العناء التى ذاقها أبناء تلك الطبقة المتدنية على يد أبناء الطبقة الزائلة فى الواقع الروسى والذى تنبأ **تشيكوف** بحدوثه من خلال بستان الكرز.

إن خبر بيع البستان - فى الخارج - الذى تبدأ به المسرحية يلقى بظلاله العنكبوتية على حياة من بداخله، ويمتد أثره (كحدث غير مباشر) على الأحداث التى تجرى فى الحاضر الدرامى حتى نهاية المسرحية.

وبذلك نرى كيف يمزج **تشيكوف** ببراعة بين ما يحدث خارج الخشبة بالأحداث الداخلية، وأثره على الحاضر الدرامى، الذى يؤدى بجميع شخصياته إلى استدعاء الماضى بآثامه وآماله. وبجانب عملية التذكر... نرى أن محاولات (**جاييف، وآنيا**) فى الحفاظ على ذلك البستان، هى محاولات غير جدية نتيجة لأنه قد تعود أبناء الزمن الإقطاعى، يحصدوا ما يزرعه الآخرون، وهى قيم طبقة بأكملها تنتج من خلال الغير لا من خلال ذاتها. لذلك نرى أن تلك المحاولات هى فى البحث عن مساعدة الغير، وبالتالى وفى ظل صعود طبقة **لوباخين** الجديدة القادرة على العمل لابد وأن تبوء بالفشل:

جاييف: ... لو أمكن الحصول على ميراث من شخص ما، لو أمكن تزويج أنيا من رجل غنى، لو أمكن الذهاب إلى ياروسلافل لأجرب حظى مع عمتى الكونتيسة... فعمتى غنية جداً.

آنيا: لو يساعدنا الله...

جاييف: سأسافر يوم الثلاثاء مرة أخرى للتباحث... سنتحرك من خلال ثلاث اتجاهات.. لن تباع الضيعة،(٨٣).

وفى ظل غياب عائلة **اندرييفنا** الكامل عن الحاضر، نرى التغير

الزماني الذى نلمحه من خلال تلك الإرشادة ببعد أن اختفت معالم غرفة الأطفال في الفصل الثاني (حقل... مصلى قديم متهالك مهجور منذ زمن بعيد بجوار بئر، وأحجار كبيرة كانت فيما مضى.. شواهد قبور، وأريكة قديمة.. في البعيد صف من أعمدة البرق، وبعيداً بعيداً عند الأفق تلوح بصورة مبهمة، ملامح مدينة كبيرة[٨٤].

ورغم مرور الزمن على المستوى الواقعي - الذى ندركه من خلال ذلك المكان، يسير الفصل الثاني في أعقاب سابقة، حيث تستمر المناقشات الجانبية حول علاقات الحب بين الخدم (**دويناشا، وياشا**)، وعمليات تذكر الماضي لدى (**لوبوف أندريفينا**) التى تنقلنا إلى زمان ومكان خارج الخشبة، كما تكشف في ذات الوقت عن جوانب الماضى الأخرى المتعلقة بالبستان داخل حياة **أندريفينا** التى هربت منها بالرحيل إلى باريس حيث «تزوجت من رجل لم يصنع سوى الديون... مات زوجي.. ولتعاستى أحببت رجلاً آخر وعاشرته... وفي هذا الوقت بالذات كان أول عقاب... هنا في النهر غرق ابني، فسافرت إلى الخارج لكى لا أعود أبداً ولا أرى هذا النهر. اشتريت فيلا وفي العام الماضي عندما بقيت... سداداً للديون. سافرت إلى باريس فنهبني وهجرني»[٨٥].

ويمتد أثر تلك الأحداث الماضية على حاضر **لوبوفا** عندما تخرج تلك البرقية «تسلمتها اليوم من باريس... يرجو الغفران ويتوسل أن أعود»[٨٦].

إن فى مونولوج (**لويوفا**) مزج **تشيكوف** بين أحداث الماضى التى يمتد أثرها على ما يجرى فى الحاضر الدرامى والذى أثاره فعل رهن البستان فى موسكو وأمام هذا المزج بين الماضى والحاضر، نرى أن المستقبل غير حافل بالأمانى لذلك تظل سعادة **أندرييفنا** هى فى الماضى ثم الماضى، بما يحمله من آمال وآثام فى الوقت نفسه.

وبجانب تلك المستويات المتعددة للزمن، نرى مؤشرات للزمن الواقعى الذى نلمحه من خلال دال الإضاءة، والذى يمثل المستوى الكرونولوجى لحركة الزمن فى النص (نجفة مضاءة... الوقت مساء)[٨٧].

وهو يبين لنا التناقض الواضح بين حركة هذا الزمن الواقعى وحركته داخل شخصيات **تشيكوف** الدرامية، والذى يؤدى إلى الاصطدام مع الواقع عندما يتفجر الموقف فى الفصل الثانى حيث «نعرف أن المزاد يقام فى اللحظة التى يتكلمون فيها، ومع هذا لا نشعر بالأهمية لذلك، إلا أن شيئاً من التوتر يبدو فى ملامح وكلمات مدام **رانفسكى**»[٨٨].

وفى ظل الانتظار القلق لما سيئول إليه حال البستان، يبدأ التوتر الداخلى الخفى فى الفصل الثالث ـ الذى يزداد معه خلل الشعور بحركة الزمن، فيمتزج الماضى بالحاضر، بالمستقبل وتتضخم المعاناة بداخل مدام **رانفسكى**، **وجاييف**:

لويوف أندرييفنا: بدون بستان الكرز لا أفهم معنى لحياتى، وإذا كان لابد من بيع البستان فلتبعيونى معه... ابنى غرق هنا[٨٩].

وتتداخل الأزمنة فى لحظة واحدة إلى أن تحدث لتلك العائلة لحظة الإفاقة الأخيرة، والجميع يرفضون أن المزاد قد رسى على **لوباخين** وهنا «تدهمهم المأساة غير المفاجئة للمتلقى، والمفاجأة للشخصية - مدام **رانفسكى** - وهكذا يسيطر الرهن على الموقف حيث يتمثل فى قوة حينما يباع البستان لسداده»(٩٠).

وتنتهى أحداث الفصل الثالث على أهم مونولوج يلقيه **لوباخين** يصيب الجميع بالصمت والهذيان وقد شفى تماماً من ماضيه اللعين.

لوباخين: ... أصبح البستان لى... لو نهض أبى وجدى من قبريهما ونظر إلى كل ما حدث، وكيف اشترى ابنهما المضروب.. الذى يركض حافى القدمين فى الشتاء،... أنا اشتريت الضيعة التى كان أبى وجدى عبدين فيها، وحيث لم يكن يسمح لهما حتى بدخول المطبخ...»(٩١).

وتبدو أهمية هذا المونولوج فى طرحه المباشر لضرورة انهيار العالم الإقطاعى. أمام صعود طبقة البرجوازية التى ظلت مهانة فى روسيا ردحاً طويلاً من الزمن، كما يكشف النقاب عن الهوة التى وقع فيها أبناء ذلك البستان فى التمسك بالماضى إلى حد التأليه إلى الدرجة التى أصيب معها الجميع بالعمى عن رؤية الواقع الذى فرض نفسه منذ بداية المأساة المضحكة.

فهناك دائماً فى الأعمال الدرامية لتشيكوف عصر ينقضى، وعصر يبدأ من جديد يفرض وجوده على الواقع الدرامى.

فما أن يبدأ الفصل الرابع حتى نرى علامات الرحيل الحتمى لملاك البستان (فالستائر) نزعت من النوافذ... ويقى القليل من الأثاث الذى جمع فى ركن واحد كأنما للبيع. والخواء ظاهر ملموس.. بجوار باب الخروج. رصت الحقائب[٩٢].

وتجر عجلة الزمن الجميع - ما عدا **لوباخين** - إلى الوراء، بعد أن أصبح **لوباخين** المالك الجديد، فنجده لأول مرة يقوم بفعل الطرد للعائلة من الضيعة التى أصبحت ملكه الآن. وهو الفعل الذى مهد له منذ بداية الفصل الأول. ومنذ أن أعلن بتغيير معالم البستان وقطع أشجاره الذى أصبح الآن حقيقة واقعة:

لوباخين: نحن فى شهر أكتوبر... يا سادة، لم يتبق سوى ست وأربعين دقيقة على قيام القطار، وإذاً فبعد عشرين دقيقة نرحل إلى المحطة. استعجلوا»[٩٣].

فيعلق (**تروفيموف**) الطالب الأبدى الذى يمثل جيل المثقفين الروس «أبوك كان فلاحاً، وأبى كان صيدلياً، ولا يترتب على ذلك أى شيء على الإطلاق»[٩٤]، وبما لديه من وعى بحركة التاريخ، التى أصبح معها الأسياد كالعبيد، «فالبشرية تسير إلى الحقيقة السامية»[٩٥] حيث حتمية التغير عبر الزمن، لذلك نسمع (صوت وتر تمزق... وضربات فأس على شجرة بعيداً فى البستان[٩٦].

تداخل الأزمنة والنسيج الدرامى

مما سبق يتضح لنا، أن بيئة **تشيكوف** الدرامية تتضمن عدة مستويات للزمن: مستوى كرونولوجى واقعى نستدل عليه من خلال دال المكان، ومستوى آخر يتعلق بزمن الأحداث غير المباشرة التى تجرى أثناء الانتقالات الزمنية المكانية بين الفصول أو تلك التى تجرى داخل كل فصل.

والمستوى الثالث للزمن فى مسرح **تشيكوف** يتعلق بتأثير تلك الأحداث على الشخصية الدرامية التى تؤدى دائماً إلى استدعاء ذكريات الماضى أو القفز لزمن المستقبل.

ويستخدم **تشيكوف** فى سبيل المزج بين تلك المستويات المتعددة للزمن وسائل تكنيكية يتميز بها نسيج بنائه الدرامى. وهى تعتمد أولاً وأخيراً على «حركة الشعور» وليس على حركة الحدث الدرامى، فهناك حدث عام تشارك فيه جميع الشخصيات بالتساوى، وبالتالى ومن خلال تتبع حركة الشعور، تتضح حركة الفعل الدرامى الداخلى غير المباشر(٩٧).

حيث تجرى كل الأحداث المهمة خارج الخشبة، فنرى أن قتل النورس ومحاولة **تريبليف** الانتحار الأولى، وزواج نينا من **ترجورين**، وانتحار **تريبليف**... فى مسرحية (**طائر البحر**)، وعودة **سيربيرياكوف** وإطلاق **فانيا** الرصاص فى مسرحية (**الخال فانيا**)، والحياة فى موسكو وزواج أندريه من نتاشا، والحريق، وقتل البارون

فى مسرحية (**الشقيقات الثلاث**)، وعملية رهن البستان ثم بيعه **للوباخين** فى مسرحية (**بستان الكرز**). هى جميعها تمثل أحداثاً غير مباشرة تفرض وجودها على الواقع الدرامى من خلال تتبع حركة الشعور الفردى والجماعى لدى جميع الشخصيات التشيكوفية، كما يؤكد على ذلك د/ **رشاد رشدى** بقوله «إن مسرحيات **تشيكوف** تهتم بعرض أثر الأحداث على الشخصيات لا الأحداث نفسها»(٩٨).

وذلك من خلال صياغة جو عام يتمكن من الكشف عن أعماق شخصياته الدرامية يعرض **تشيكوف** من خلاله تفاصيل الحياة اليومية، فهو «لا يعتمد على حدث زاعق أو مباشر، بل على رتابة الحياة فى سعيها الدءوب للاستمرار ولو بعجلة القصور الذاتى وفى تأبيها على التوقف مهما كانت الضحايا»(٩٩).

إن كلاً من الشقيقات الثلاثة (**أولجا - وماشا وإيرينا**) تعرض ما يدور بداخلها، كأنهن يقمن بمسرحه ذاتية لكل ماضيهن الأرستقراطى فى موسكو، والذى يكشف عنه النقاب عملية الذهاب والرحيل للفرقة العسكرية التى أزالت ستار أعماق الشقيقات فى حاضرهن وماضيهن، وبرحيل الفرقة تعود الحياة كما كانت فى الريف من قبل، كذلك نرى أن حادثة رهن البستان وبيعه فى (بستان الكرز) ليس مهماً فى ذاته لكى يكون حدثاً داخلياً، وإنما أهميته تكمن فى تأثيره على حياة عائلة (**لوبوف أندريفينا**) بأكملها، بما يمثله فى الحاضر الدرامى لكل منهم من قيم وآمال ضائعة وماض لن يعود. فنحن نستشعر أهمية وجود

البستان من خلال ما يحدث من انقلاب الأوضاع بظهور طبقة جديدة يمثلها لوباخين تهدم معها طبقة تعانى من الانهيار المعنوى والمادى.

كما تهدم السوقية والزيف الفنى الفنان (**تريبليف**) الذى يجسده رمزية قتل النورس خارج الخشبة فى مسرحية **طائر البحر**.

لقد أبرز **تشيكوف** من خلال دراماته الأربع الأخيرة «شاعرية الأمور الاعتيادية اليومية غير الملحوظة، وتكشيف المعنى الحقيقى الكامن منحدراً بغتة، من خلال كلمات عادية... هذا الأسلوب اكتسب تسمية (المعنى الباطن) أو (تيار الأعماق)»(١٠٠).

حيث إن **تشيكوف** الدرامى، هو التعبير عن الحركة الداخلية فى شخصياته الدرامية كما يؤكد د/ **إبراهيم حمادة** بقوله «كان **تشيكوف**... يهدف إلى تجسيد اللحظات التى تقع بين الانفجارات الانفعالية الجياشة وليست الانفجارات الانفعالية ذاتها»(١٠١).

لذلك اعتمدت مسرحياته الطويلة - وهو ما يصدق على فنه بوجه عام - بالتركيز على الأحداث البسيطة فى حياة الإنسان العادى، وتنفجر الدراما من هذه الحياة العادية والمشهد المألوف، من خلال عرض التناقض بين ماضى الشخصية والواقع الذى تعيشه، وبين ما يجيش بداخلها فى ما تتوهمه عن نفسها وواقعها من ناحية وحقيقة هذه النفس وذلك الواقع من ناحية أخرى.

ويبرز تشيكوف هذا التناقض من خلال عملية الاستدعاء لأحداث الماضى ومقارنتها مع الحاضر الدرامى باستخدامه لتكنيك خاص فى

بيئة الحوار المسرحي. الذى يرتبط من خلاله الشكل بالمضمون ارتباطاً قوياً «فشكل الحوار نفسه يعبر عما تعانيه شخصياته من حيرة أو تردد أو وحدة ... يلقى ضوءاً على إحساسات الشخصيات فى الوقت الذى يبدو فيه متشعباً بلا هدف»(١٠٢)، هذا التكنيك هو «القص الدرامى» وهو كما يرى **الين استون**.

«يستخدم الزمن الماضى لتسجيل الأحداث فإنه يضع القارئ فى موضع المخبر الخاص الذى يتعين عليه أن يعيد بناء جريمة من معلومات محدودة متوفرة له»(١٠٣).

ونرى ذلك التكنيك بوضوح فى مسرحيات **تشيكوف** الأربع الطويلة منذ افتتاحية النص الدرامى وحتى نهايته. فى بستان **الكرز** يبدأ **لوباخين** باستدعاء علاقته بغرفة الأطفال قبل قدوم صاحبة البستان **لويوف أندريفينا** وابنتها **آنيا**، كذلك نرى شخصيات (**الخال فانيا**) التى تقص عن ماضيها فى افتتاحية النص الدرامى. وقد برع **تشيكوف** فى استخدام هذا التكنين فى مسرحيته (**الشقيقات الثلاث**) التى نرى فيها التوظيف الدرامى الدقيق لعملية القص والإفضاء التى تكشف لنا عن ماضى الشقيقات فى موسكو وتعلقهن المريض به، كما يلقى الضوء على الحاضر الدرامى عبر هذا التكنيك.

وكذلك نرى فى (**طائر البحر**) آثار الماضى على الحاضر الدرامى فى حياة شخصيات **تشيكوف** الدرامية من خلال عملية القص والإفضاء:

ميدفينكو: لماذا ترتدين الحداد دائماً؟.

ماشا: حداداً على حياتى أنا تعيسة(١٠٤).

وتبرز مهارة **تشيكوف** الدرامية فى تصويره للتغيرات المفاجئة والتحولات الحادة فى مظاهر الحياة، التى لا تشعر بها الشخصيات الدرامية، وإنما يستشعرها الملتقى، حيث نرى دائماً خاتمة الحدث الدرامى تسير وفق منطق مغاير عن الذى يصوره فى بدايته، وهو ينقل كل ما حدث فى المسرحية إلى المستقبل البعيد.

فهتاف الشقيقات الثلاثة إلى موسكو، ودعوة **سونيا** إلى العمل فى ختام (**الخال فانيا**)، وتطلع آنيا إلى تسوية صراعات الماضى والراحة فى المستقبل فى نهاية (**بستان الكرز**)، وإصرار **نينا** على مواصلة الكفاح فى (**طائر البحر**)، هو هتاف بالإضافة إلى كونه يحمل فى ثناياه آمال العودة إلى الماضى، يتضمن فى ذات الوقت الأمل فى المستقبل.

وهى رؤية **تشيكوف** الإبداعية حيث «يتطلع إلى المستقبل، ويدلل على استحالة الوصول إلى حل للمشاكل المطروحة، مادامت ستظل موجودة فى نفس الظروف... وهو السبب فى الفكرة الداعية لإعادة تشكيل الحياة بأسرها...»(١٠٥).

وبذلك نرى أن عنصر التحول الدرامى لا يأتى فى الأعمال الدرامية لتشيكوف من تطور الحدث أو الشخصية، بقدر ما يأتى من تطور يحدثه التغير الحتمى بفعل الزمن، ومقولة برجسون «إن الحقيقة

المطلقة هى التغير فى النطاق الزمنى»[١٠٦]. تلخص لنا دعوة **تشيكوف** الإبداعية فى كل قصصه ومسرحياته إلى التغيير. وتكمن أهمية تحليل العلاقة بين افتتاحية النص الدرامى ونهايته كما ترى **آن أوبرسفيلد**:

«إن نهاية الحدث.. لا نستدل فيه على نهاية زمن الحدث فقط، ولكن على عمل الزمن فى النص كله، حيث إن النهاية بوصفها عودة إلى النظام السابق، أو إعادة أبدية، تفترض نظاماً زمنياً آخر، وبالتالى دلالة أيديولوجية أخرى غير دلالة النهاية بوصفها انفتاحاً على ما هو جديد[١٠٧].

وهو ما نراه بوضوح فى ختام كل من (**بستان الكرز، والشقيقات الثلاث**) حيث تدلنا نهاية الحدث الدرامى، على بداية ظهور طبقة جديدة، كعلامة على انقضاء زمن الارستقراطية النزيه، وهو فى ذات الوقت يشير إلى زمن المستقبل الذى يحمل معه أيديولوجية جديدة ومن ثم إلى عهد جديد يختلف أشد الاختلاف عن سابقه الدرامى.

وبذلك نرى أن تطور الحبكة الدرامية فى مسرح **تشيكوف** من خلال تلك الوسائل الدرامية، محدود بتدفق الزمن، حيث تنطبق عليه مقولة آلين أستون:

«بمجرد أن تترك الحبكة الدرامية فإن تدفق الزمن وحده كاف ليجعل القارئ يشعر بأنه يتطور بشكل لا يتوقف ولا يمكن مقاومته... بحيث يصبح مرور الزمن هو الوسيلة الوحيدة لنقل تطور الحبكة»[١٠٨].

وهو ما نراه بوضوح فى (**بستان الكرز**) و (**الخال فانيا**) و (**طائر البحر**) و (**الشقيقات الثلاث**). فدائماً يمر الزمن ويغير من معالم المكان والشخصية لكن الحدث الدرامى فى تلك المسرحيات يبدو متوقفاً تماماً نظراً لأن التحول الذى نعهده فى مسرح **تشيكوف**، هو تحول يحدثه الزمنُ نفسه، عبر النسيج الدرامى.

أثر الزمان على المكان

من أهم وسائل **تشيكوف** الدرامية التى يتضح فيها تعدد مستويات الزمن الدرامى، هى تلك العلاقة التى يبرزها لنا بدقة بين الزمان والمكان.

حيث يهتم **تشيكوف** فى مسرحه بالصورة المرئية للحدث التى يجسد من خلالها أثر فعل البيئة الجغرافية، وعامل الطبيعة على الكيان النفسى لشخصياته الدرامية. حيث تقوم الخلفية الجغرافية بدور البطولة بحيث تسيطر على كل الأحداث والمواقف والصراعات النفسية داخل تلك الشخصيات.

ففى (**الشقيقات الثلاث**) نلاحظ التغير الزمنى من خلال تغير المناظر التى يتضح فيها بعمق فعل الطرد الخفى الذى تمارسه **نتاشا** فى حق الشقيقات وأخوهن **أندريه**، والذى تعبر عنه بجلال الصورة المرئية للحدث فالفصول الثلاثة الأولى تجرى حوادثها فى مناظر داخلية ففى الفصل الأول نرى منزل آل **بروزوروف** (غرفة جلوس بأعمدة، يرى خلفها صالة كبيرة)(١٠٩).

وتتحرك الشخصيات داخل هذا المكان بحرية قبل قدوم **نتاشا** حيث نرى أولجا (تخرج إلى الصالة نحو الطاولة... و**انفيسا** مارة عبر غرفة الجلوس)[١١٠].

وفى الفصل الثانى فى ذات المكان تبدأ تضيق حركة الشقيقات على الخشبة حيث تقل المساحة المخصصة لحياة آل **بروزروف** داخل البيت الذى استولت عليه نتاشا بزواجها من **أندريه**، وذلك عندما تعرض على **إيرينا** أن تنتقل إلى غرفة أولجا من أجل طفلها **بوبيك**. ورغم أن **إيرينا** تصمت ولا نلمح موافقتها إلا أننا نرى فى الفصل الثالث قد حدث ذلك بالفعل من خلال الصورة المرئية التى نرى فيها (غرفة **اولجا** و**إيرينا** وسريران إلى اليمين واليسار يحجبهما ستاران...)[١١١]، حيث نرى المكان يضيق شيئاً فشيئاً إلى أن تدور أحداث الفصل الأخير فى الخارج (فى بستان قديم ملحق بمنزل **آل بروزوروف**... **تشيبوتيكين** يجلس فى مقعد فى البستان... **إيرينا وكوليجين**... و**توزنباخ** يقفون فى الشرفة........)[١١٢].

فلقد أصبحت الأسرة فى نهاية المسرحية خارج بيتها وسنرى **أندريه** يدفع عربة الطفل حول البيت، بعد أن اتخذت **نتاشا** عشيقاً لها لا نراه أبداً يدعى (**بروتوبوبوف**) فى الداخل فى غرفة الاستقبال.

وفى **(بستان الكرز)** نرى أن البستان فى حد ذاته هو الصورة الرئيسية للمسرحية التى تتشعب دلالتها الزمنية خلال المواقف الدرامية المختلفة. ففى الفصل الأول نرى (غرفة مازالت إلى الآن تسمى غرفة الأطفال... وأشجار الكرز مزهرة.. ونوافذ الغرفة مغلقة)[١١٣].

إن بستان الكرز من خلال تلك الإرشادة يمثل الماضى الذى عاشته شخصيات المسرحية فى طفولتها والتى تقترن بذلك البستان وتظل عائلة (**لوبوف أندريفينا**) متعلقة به حتى نهاية المسرحية، رغم أنه على المستوى المرأى ينقضى الزمن ويغير من معالم المكان، ففى الفصل الثانى نرى (حقل.. مصلى قديم متهالك مهجور منذ زمن بعيد... وأحجار كبيرة كانت فيما مضى... شواهد قبور.. عند الأفق تلوح ملامح مدينة كبيرة.....)(١١٤). هذا المنظر يدلنا على ما سيتم حدوثه بالفعل فى الفصل الثالث والذى يدل على أن (تمدين الريف وتقبيحه هو الثمن الذى ستدفعه روسيا لنفعيتها المتزايدة ولن تكون مناظر الحياة الصناعية الحديثة على شىء من الجمال فى الفيلات الصيفية التى يستعد **لوباخين** لبنائهما فى مكان البستان»(١١٥).

وبذلك نرى انعكاس الحدث الدرامى غير المباشر فى مسرحية **بستان الكرز** على الصورة المرئية التى تدلنا باستمرار على مرور الزمن. وتشير الخطابات التى أرسلها تشيكوف إلى **نميروفتش دانشنكو** معبراً عن وجهة نظره بشأن الفصلين الثانى والثالث من تلك المسرحية إلى قصدية **تشيكوف** فى بيان أثر فعل الزمن من خلال تغير معالم المكان:

«فى الفصل الثانى من مسرحيتى استبدلت بالنهر كنيسة قديمة صغيرة وبئر للماء،... وإحساس غير عادى بالمسافة على خشبة المسرح، البيت الموجود فى المسرحية له قصتان وهو بيت كبير، قبل كل شىء يذكر فى الفصل الثالث سلم يؤدى إلى الطابق الأسفل»(١١٦).

هذا السلم هو أحد العلامات المادية التى تشير إلى مرور الزمن. والتى تؤدى إلى الإحساس بتطور الحدث الدرامىَ عبر دال المكان، حيث يدلنا وجود هذا السلم بعد شراء **لوباخين** (**بستان الكرز**) على الصعود الطبقى **للوباخين** فى مقابل هبوط طبقة آل **لوبوفا أندرييفنا** وتؤكد عليه تلك الإرشادة فى نهاية الفصل الثالث (**لوباخين** يرفع المفاتيح ويبتسم... يصلصل بالمفاتيح(١١٧)، فنستشعر شيئاً فشيئاً ما سيئول إليه حال البستان من خلال تلك التغيرات الزمنية المكانية عبر عامل الإرشادة المسرحية.

ففى الفصل الرابع نستدل من خلال تغير المكان على الرحيل الكامل لعائلة **لوبوفا أندرييفنا** (الستائر نزعت من النوافذ، واللوحات من على الجدران... وبقى القليل من الأثاث الذى جمع فى ركن واحد كأنما للبيع.. الخواء ظاهر ملموس)(١١٨).

وبذلك وقبل أن يبدأ الحوار الدرامى فى الفصل الرابع تدلنا الصورة المرئية على التحول الجذرى فى حياة طبقة الأسياد من خلال التحول الرمزى فى معالم المكان الذى يحمل معه انهيار لطريقة حياة كانت كائنة ذات يوم «جمالية فى بيئة فجة،... يمثل التدهور الذى انتاب الحياة الآن»(١١٩).

لذلك فالمسرحية كلها موضوعة فى خدمة هذا العنصر الجغرافى، وكل الصراعات والتصرفات والأحلام والآمال والذكريات التى نشأت فى علاقة الشخصيات بالبستان ونهشتها من الداخل تنبع من هذا

العنصر الجغرافى الذى شكل كل من البناء الدرامى والمضمون الفكرى للمسرحية. وبذلك نرى انطباق مقولة د/ **نبيل راغب** فى تفسيره العلمى للرواية على تلك المسرحية بقولة «تستخدم البيئة الجغرافية كصدى للإحساسات التى تجتاح الشخصية... وكتأثير مسيطر على الكيان النفسى للشخصية»(١٢٠).

كذلك نرى فى مسرحية (**الخال فانيا**) تغير طفيف فى معالم المكان الذى يروى عبر الصورة المرئية، تطور الحدث الدرامى. فالفصل الأول تدور أحداثه فى الخارج فى (ضيعة **سيربيرياكوف**، بستان ويرى جزءاً من المنزل بشرفة......)(١٢١).

أما الفصل الثانى والثالث الذى تدور أحداثهما (فى غرفة الطعام فى منزل **سيربيرياكوف**) وفى الفصل الثالث فى (غرفة الجلوس)(١٢٢).

حيث تدلنا الصورة المرئية على حالة الارتداد التى توحى بالعودة إلى الماضى وسير الحياة كما كانت من قبل عودة **سيربيرياكوف** وزوجته التى بدلاً من أن تغير من نظام الحياة الرتيب فى الضيعة، تؤدى إلى انقلاب تلك الحياة بل وانقلاب فى علاقات الشخصيات الدرامية بعضها البعض. فالخال فانيا يحب نتاليا زوجة **سيربيرياكوف** ويترك الطبيب **استروف** زراعته من أجل مطاردة **نتاليا** ويعجز **فانيا** تماماً عن العمل وتزداد علاقته بأمه سوءاً بوجود **سريبرياكوف**.

فانيا: منذ أن بدأ الأستاذ يعيش هنا مع قرينته اختل نظام الحياة من قبل لم تكن عندى دقيقة فراغ كنت أعمل أنا وسونيا كالفعلة والآن فسونيا هى التى تعمل، أما أنا فأنام.......»(١٢٣).

لذلك تظهر لنا فى الفصل الرابع لأول مرة غرفة الخال **فانيا** بعد رحيل **سيربيرياكوف** وزوجته **نتاليا** وكذلك (مكتب إدارة الضيعة، بجوار النافذة طاولة كبيرة عليها دفاتر حسابات... إلى اليسار باب يفضى إلى الغرف الداخلية... بجوار الباب الأيمن فرشت ممسحة أقدام لكى لا يوسخ الفلاحون المكان بأقدامهم... يسود السكون)(١٢٤).

من ثم يدلنا تغير المكان والعودة إلى غرف النوم، على عودة الهدوء وتسوية الصراعات الدرامية داخل (**فانيا**) و (**سونيا**) الذى يحدثه فعل الرحيل. كما يشير أيضاً على عكس (**بستان الكرز**) إلى تكرار الزمن الداخلى والخارجى وإحكام غلق حلقته بفعل الارتداد من الخارج - خارج البيت - إلى الداخل - داخل غرف النوم -.

وبذلك ندرك حركة الزمن الدرامى من خلال دال المكان كما تقول آن **أوبرسلفد** «أن دال الزمن هو المكان، ومحتواه من أدوات...»(١٢٥).

وفى موضع آخر تؤكد على أن «دال الزمانِ الملموس... هو مجمل العلامات المكانية وخاصة تلك التى ترد فى الإرشادات المسرحية»(١٢٦).

وفى مسرح **تشيكوف** يتضح لنا أهمية تلك العلاقة التى يبرزها لنا بدقة بالغة بين الزمان والمكان، فالمستوى الواقعى للزمن الدرامى فى مسرحه لا يمكن إدراكه إلا من خلال تلك الإرشادات المسرحية فى دراماته الأربع الطويلة والتى تدلنا على حركة ذلك الزمن التى تختلف من مسرحية إلى أخرى والتى تعكس فى ذات الوقت مسار الحدث

الدرامى، ونرى ذلك بوضوح فى مسرحية النورس حيث تجرى أحداث الفصل الأول فى (ضيعة سورين، ونرى جزءاً من حديقة الضيعة وممر واسع يتجه من النظارة إلى عمق الحديقة نحو البحيرة، تحجبه خشبة مسرح شيدت لعرض منزلى بحيث لا نرى البحيرة مطلقاً....)(١٢٧). حيث تدلنا معالم المكان قبل بداية الدراما على أن هناك حياة توحى بالرحب والسعة، يملؤها الخير والفن قبل بداية الانتظار لتقديم عرض مسرحى. وما أن ينتهى الفصل الأول حتى تنهار معالم تلك الحياة الفنية، والتى يشير إليها تغير معالم المكان فى الفصل الثانى بإزالة خشبة المسرح والتى استبدلت (بميدان للكر وكيت، وتظهر البحيرة)(١٢٨).

والبحيرة تشكل دوراً مهماً فى المسرحية بأكملها لأنها كما يقول صبرى حافظ «الأرضية التى تتحرك فوقها مياهها الرجراجة الشخصيات وتدور فوقها الأحداث حيث لا استقرار ولا سكون بل اهتزاز دائم»(١٢٩).

وتختفى تلك البحيرة تماماً فى الفصل الثالث حيث الاستعداد للرحيل، رحيل **تريجورين ونينا وأركادينا** فنرى (.. حقيبة وعلب كرتون آثار الاستعداد للرحيل ظاهره)(١٣٠). ثم تعاود البحيرة للظهور فى الفصل الرابع ونرى المسرح الذى شيد فى الفصل الأول تآكل بفعل الزمن فتغيرت معالم المكان فى هذا الفصل الذى نراه بوضوح هذه المرة عبر خطاب الشخصية وليس من خلال الإرشادة المسرحية:

ميدفيدينكو: البستان مظلم ينبغي تذكيرهم بأن يهدموا ذلك المسرح، فى البستان يقوم عارياً، قبيحاً كالهيكل العظمى، وستارة يقرقع الريح[١٣١].

تلك الصورة التى يرسمها لنا **ميدفيدينكو** عن حال البستان والمسرح الذى صار قطعة أثرية جامدة لا حياة فيها. تلخص لنا فكرة المسرحية بأكملها من خلال دال المكان الذى «امتلأ بهؤلاء الذين يحطمون الخير والجمال دون ما أى إحساس بالذنب[١٣٢].

وبذلك يشير عنف الصورة المسرحية فى (**طائر البحر**) إلى قوة التدمير التى أدت إلى انتحار الفنان **تريبليف** ومأساة **نينا** فى الخارج، كما يدلنا فى ذات الوقت على انهيار الثقافة والفن على أرضية ذلك المسرح الذى تآكل بفعل الزمن وقوة التدمير.

ومما سبق يتضح لنا أهمية العلاقة التى عبر عنها **تشيكوف** بدقة بين الزمان والمكان، حيث نرى أن فنه الدرامى تنطبق عليه مقولة آن أوبرسفيلد» تعد البلاغة المكانية الزمانية موضع عمل الزمان وهو عنصر أساسى فى تحديد أيديولوجية العمل المسرحى»[١٣٣].

وبذلك استطاع **تشيكوف** أن ينسج الحدث الدرامى فى مسرحه من تفاعل وتداخل عدة أزمنة بمستوياتها المختلفة، سواء الواقعية المباشرة (زمن الأحداث الخارجية - والزمن الداخلى - وأثره على تغير المكان) أو النفسية المبهمة (زمن الشخصية الدرامية). وقد دمج بين النظرة القديمة للزمان بكونه خارج الذات - من خلال الأحداث الخارجية غير

المباشرة ـ والنظرة الحديثة له على أنه داخل الذات من خلال زمن الشخصية الدرامية.

هوامش الفصل الثانى

(١) ص ٨ـ عن د/ رشاد رشدى ـ درامية تشيكوف.

(٢) ص ١٧٩ ـ عن صبرى حافظ ـ مسرح تشيكوف.

(٣) ص ١٨٣ ـ نفسه.

(٤) ص ١٨٣ ـ نفسه.

(٥) ص ٢٤٠ ـ آن أوبرسفلد ـ قراءة المسرح ـ مرجع سابق.

(٦) ص ١٤٤٥ ـ عن د/ فوزى فهمى ـ المفهوم التراجيدى للدراما الحديثة.

(٧) ص ١٤ ـ د/ محمد القصاص ـ مسرح تشيكوف.

(٨) ص ١٦٣ ـ جورج مكسيم ـ ترجمة/ أحمد القصير.

(٩) ص ١٩١ ـ نفسه.

(١٠) ص ٢٧٤ ـ د/ رشاد رشدى ـ نظرية الدراما.

(١١) ص ١٧٢ ـ مكسيم جوركى ـ مرجع سابق.

(١٢) ض ٩٩ ـ دافيد ماجرشاك ـ عن سمير سرحان ـ تشيكوف ومسرحيات الفورفيل.

(١٣) ص ١٣٨ ـ روبرت بروستين ـ المسرح الثورى ـ دراسات فى الدراما الحديثة ـ ترجمة/ عبد الحميد البشلاوى.

(١٤) ص ٢٨٠ ـ عن د/ رشاد رشدى ـ نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ـ مرجع سابق.

(١٥) ص ٧٢ ـ أنطون تشيخوف ـ النورس ـ مؤلفات مختارة ـ ترجمة: د/ أبو بكر.

(١٦) ص ٧٧ ـ نفسه.

(١٧) ص ٧٧ ـ نفسه.

(١٨) ص ٨١ ـ نفسه.

(١٩) ص ٨٤ ـ نفسه.

(٢٠) ص ٨٥ ـ نفسه.

(٢١) ص ١٠٩ ـ نفسه.

(٢٢) ص ١٣٥ ـ يوسفف عبد المسيح ـ معالم الدراما الحديثة.

(٢٣) ص ٢٩ ـ سمير سرحان ـ لوركا وتشيكوف.

(٢٤) ص ١٣٦ ـ انطون تشيخوف ـ النورس ـ مرجع سابق.

(٢٥) ص ١٢١ ـ نفسه.

(٢٦) ص ١٢٢ ـ نفسه.

(٢٧) ص ٧٢ ـ نفسه.

(٢٨) ص ١٥٠ ـ نفسه.

(٢٩) ص ١٥٨ ـ نفسه.

(٣٠) ص ١٥٨ ـ نفسه.

(٣١) ص ١٦٥ ـ نفسه.

(٣٢) ص ١٦٦ ـ نفسه.

(٣٣) ص ١٨٤ ـ صبرى حافظ ـ مسرح تشيكوف ـ مرجع سابق.

(٣٤) ص ١٧٥ ـ أطون تشيخوف ـ الخال فانيا ـ د/ أبو بكر يوسف ـ مرجع سابق.

(٣٥) ص ١٧٥ ـ نفسه.

(٣٦) ص ٣٥٦ ـ فلادمير يرميلوت ـ أ. ب تشيكوف. ترجمة: عبد القادر القط، وفؤاد كامل.

(٣٧) ص ١٩٢ ـ أنطون تشيخوف ـ الخال فانيا ـ مرجع سابق.

(٣٨) ص ١٢ ـ د/ محمد القصاص ـ مسرح تشيكوف.

(٣٩) ص ٢٠٠ ـ أنطون تشيكوف ـ الخال فانيا ـ مرجع سابق.

(٤٠) ص ١٧٤ ـ انطون تشيكوف ـ نفسه.

(٤١) ص ٢٠٥ ـ نفسه.

(٤٢) ص ١٩٧ ـ نفسه.

(٤٣) ص ٢١٢ ـ نفسه.

(٤٤) ص ٢٢٩ ـ نفسه.

(٤٥) ص ٢٢٩ ـ نفسه.

(٤٦) ص ٢٣٣ ـ ٢٣٤ ـ نفسه.

(٤٧) ص ٢٤١ ـ نفسه.

(٤٤٨) ص ٢٤٥ ـ نفسه.

(٤٩) ص ٢٧٢ ـ فرنسيس برجسون ـ فكرة المسرح ـ ترجمة جلال العشرى.

---

(٥٠) ص ٢٥٤ ـ انطون تشيكوف ـ الشقيقات الثلاثة ـ مرجع سابق.

(٥١) ص ٢٥٥ ـ نفسه.

(٥٢) ص ٢٥٦ ـ نفسه.

(٥٣) ص ٢٦٨ ـ نفسه.

(٥٤) ص ٢٦٨ ـ نفسه.

(٥٥) ص ٢٧٦ ـ نفسه.

(٥٦)ص ٢٨٦ ـ نفسه.

(٥٧) ص ٢٩١ ـ نفسه.

(٥٨) ص ٣١١ ـ نفسه.

(٥٩) ص ٣١٦ ـ نفسه.

(٦٠) ص ٣١٦ ـ نفسه.

(٦١) ص ٢٤٣ ـ آن أوبرسفلد ـ قراءة المسرح ـ مرجع سابق.

(٦٢) ص ٣١٦ ـ أنطون تشيخوف ـ الشقيقات الثلاث ـ مرجع سابق.

(٦٣) ص ٣٢٤ ـ نفسه.

(٦٤) ص ٣٣٥ ـ نفسه.

(٦٥) ص ٣٣٦ ـ نفسه.

(٦٦) ص ٣٣٦ ـ نفسه.

(٦٧) ص ٢٤٣ ـ نفسه.

(٦٨) ص ٣٥٣ ـ نفسه.

(٦٩) ص ٣٥٨ ـ نفسه.

(٧٠) ص ٣٥٨ ـ نفسه.

(٧١) ص ٣٦٣ ـ نفسه.

(٧٢) ص ٣٦٤ ـ نفسه.

(٧٣) ص ٣٦٥ ـ نفسه.

(٧٤) ص ٣٧٠ ـ أنطون تشيخوف ـ بستان الكرز ـ ترجمة: أبو بكر يوسف ـ مرجع سابق.

(٧٥) ص ٣٧١ ـ نفسه.

(٧٦) ص ٣٧١ ـ نفسه.

(٧٧) ص ٣٧٧ ـ نفسه.

(٧٨) ص ٣٨٠، ٣٨٢ ـ نفسه.

(٧٩) ص ٣٧٧ ـ نفسه.

(٨٠) ص ٣٨٨ ـ نفسه.

(٨١) ص ٣٩٠ ـ نفسه.

(٨٢) ص ٣٩١ ـ نففسه.

(٨٣) ص ٣٩٩ ـ نفسه.

(٨٤) ص ٤٠٣ ـ نفسه.

(٨٥) ص ٤١٢ ـ نفسه.

(٨٦) ص ٤١٢ ـ نفسه.

(٨٧) ص ٤٣٠ ـ نفسه.

(٨٨) ص ٦١ ـ على مصطفى أمين ـ بين إبسن وتشيكوف.

(٨٩) ص ٤٣٢ ـ أنطون تشيخوف ـ بستان الكرز ـ مرجع سابق.

(٩٠) ص ٦١ ـ على مصطفى أمين ـ مرجع سابق.

(٩١) ص ٤٤٨ ـ انطون تشيخوف ـ بستان الكرز ـ مرجع سابق.

(٩٢) ص ٤٥١ ـ نفسه.

(٩٣) ص ٤٥٧ ـ نفسه.

(٩٤) ص ٤٥٤ ـ نفسه.

(٩٥) ص ٤٥٥ ـ نفسه.

(٩٦) ص ٤٦٩ ـ نفسه.

(٩٧) ص ٨ ـ رشاد رشدى درامية. انطون تشيكوف ـ .

(٩٨) ص ٨ ـ نفسه.

(٩٩) ص ١٣٢ ـ صبرى حافظ ـ مسرح تشيكوف ـ مرجع سابق.

(١٠٠) ص ٣٢ ـ د/ فوزى فهمى ـ الدراما الروسية.

(١٠١) ص ٥٢ ـ د/ إبراهيم حمادة ـ بين الرمزية والواقعية.

(١٠٢) ص ٢٩ ـ د/ شفيق مجلى.

(١٠٣) ص ٤٢ ـ الين استون وجورج سافونا ـ المسرح والعلامات ـ مرجع سابق.

(١٠٤) ص ٧٢ ـ انطون تشيخوف ـ النورس ـ ترجمة: د/ أبو بكر يوسف ـ مرجع سابق.

(١٠٥) ص ١٥٧ ـ روبرت بروشاين ـ مرجع سابق.

(١٠٦) ص ١٤٧ ـ د/ رشاد رشدى.

(١٠٧) ص ٢٥٢ ـ آن أوبرسفلد ـ مرجع سابق.

(١٠٨) ص ٤٦٦ ـ الين اسستون وجورج سافونا ـ مرجع سابق.

(١٠٩) ص ٢٥٢ ـ أنطون تشيخوف ـ الشقيقات الثلاث ـ ترجمة: أبو بكر يوسف ـ مرجع سابق.

(١١٠) ص ٢٦٣ ـ نفسه.

(١١١) ص ٣١٤ ـ نفسه.

(١١٢) ص ٣٣٧ ـ نفسه.

(١١٣) ص ٣٧٠ ـ أنطون تشيخوف ـ بستان الكرز ـ ترجمة: أبو بكر يوسف ـ مرجع سابق.

(١١٤) ص ٤٠٣ ـ نفسه.

(١١٥) ص ١٦٠ ـ روبيرت بروستاين ـ مرجع سابق.

(١١٦) ص ١٩٩ ـ الين استون وجورج سافون ـ مرجع سابق.

(١١٧) ص ٤٤٨ ـ أنطون تشيكوف ـ بستان الكرز ـ ترجمة: أبو بكر يوسف ـ مرجع سابق.

(١١٨) ص ٤٥١ ـ نفسه.

(١١٩) ص ١٦٠ ـ روبرت ببروستاين ـ مرجع سابق.

(١٢٠) ص ١٢٧ ـ ١٢٩ ـ د/ نبيل راغب ـ التفسير العلمى ـ مرجع سابق.

(١٢١) ص ١٧٢ ـ أنطون تشيخوف ـ الخال فانيا ـ مرجع سابق.

(١٢٢) ص ٢١١ ـ نفسه.

(١٢٣) ص ١٧٥ ـ نفسه.

(١٢٤) ص ٢٣٣ ـ نفسه.

(١٢٥) ص ٢٢٣ ـ آن اوبرسفلد ـ مرجع سابق.

(١٢٦) ص ٢٤٤ ـ نفسه.

(١٢٧) ص ٧٢ ـ أنطون تشيخوف ـ النورس ـ مرجع سابق.

(١٢٨) ص ٩٨ ـ نفسه.

(١٢٩) ص ١١١ ـ صبرى حافظ ـ مسرح تشيكوف ـ مرجع سابق.

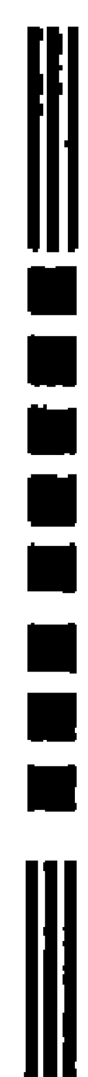
(١٣٠) ص ١١٨) ـ أنطون تشيخوف ـ النورس ـ مرجع سابق.

(١٣١) ص ١٤٠ ـ نفسه.

(١٣٢) ص ١٠٨ ـ صبرى حافظ ـ مرجع سابق.

(١٣٣) ص ٢٤٣ ـ آن أوبرسفلد ـ قراءة المسرح ـ مرجع سابق.

الفصل الثالث



الشخصية بين الزمن الماضى وزمن المستقبل

أنتم أيها السادة منومون تنويماً مغناطيسياً لا تستطيعون أن تنفضوا عن كواهلكم الروتين الذى استعبدكم.

تشيكوف

بـرع **تشيكوف** فى دمج مستويات الزمن فى بنية الحدث الدرامى فى مسرحه، نرى أنه استطاع أيضاً أن يبرز لنا بمهارة دورة الزمن فى حياة شخصياته الدرامية بخيوطها المتشعبة عبر نسيج الماضى والحاضر والمستقبل. حيث نرى مسرحيات **تشيكوف** لا تعتمد على الحبكة بقدر اعتمادها على الشخصية ذات الحساسية المفرطة تجاه حركة الزمن. «إذ تستيقظ كل شخصيات **تشيكوف** على فظاظة الواقع الذى عاشته، والذى ستواصل الحياة فيه... وقد تبددت خلال رحلة الذات فى إدراكها

لذاتها، كل الأهداف الوهمية التى تصورت كل شخصية، أنها عاشت من أجلها»[١].

والشخصية التشيكوفية بذلك تقترب من معاناة شخصيات التراجيديا اليونانية، حيث نشعر أمامها بالجلال التراجيدى ذى الأثر الإنسانى العميق. على الرغم من أنها شخصيات من واقع الحياة - فى الريف الروسى - إلا أنها تعد نماذج إنسانية واضحة تمثل معاناة الجنس البشرى فى كل زمان ومكان، فهى نموذج للمجتمع الإنسانى بطبقاته المختلفة بدءاً بحياة الخدم، والتجار، وحتى طبقة النبلاء الروس. كما نرى معاناة الأجيال بأعمارهم المتفاوتة، عندما يجمعهم مكان واحد يعيشون بداخله تقلبات الزمن الذى يغير من معالم الحياة بفعل التطور والتغير الحتمى الذى يحدثه فى حياة هؤلاء الأشخاص.

ولقد أراد **تشيكوف** بذلك «أن يعبر فى مسرحياته وقصصه عن حساسية اللحظة القومية والإنسانية التى عاشت فيها روسيا فاصلاً تعيساً تجيش فيه نفوس الجميع بالثورة على أنفسهم دونما خجل.. وأن يصور روسيا الحبلى بالثورة المتشوقة إلى واقع جديد»[٢]. وهو لا يجعلنا فقط نتخذ موقفاً من حياة الشخصية، بل ذهب **تشيكوف** إلى أبعد من ذلك، حيث يدعونا إلى تأمل تلك الحياة وهذه الشخصية فى معاناتها داخل إطار حركة الزمن النفسى، والخارجى.

إن أناس **تشيكوف** جميعهم ينزعجون من الحاضر المحطم لمزاياهم الإنسانية، لذلك نجدهم جميعاً يبغضون كل ما يذكرهم بواقع معيشتهم، فيرتدون إلى الماضى أو يحلقون بلا جدوى فى آفاق المستقبل البعيد.

ومن هذا الواقع يبدع **تشيكوف** فنه الدرامى من «حياة الناس الاعتياديين فى جحيم حياتهم بآمالهم الممزقة ونفوسهم المحطمة وحبهم الضائع وجهودهم المهدورة، ومتاعبهم التى لا تنتهى وعملهم الرتيب التافه وجهادهم الخائب فى كل ما يصيب حاضرهم من انحطاط وبلادة وسقم»(٣).

ومن ثم تصاب معظم شخصيات **تشيكوف** الدرامية بالهزيمة أمام قوة هذا الواقع الذى يفرض سلطانه فى نهاية المطاف، رغم كل محاولات الهروب النفسى الذى تلجأ إليه إلى زمن آخر قد يكون إلى المستقبل، من أجل الخروج من قبضة هذا الواقع الذى يشبه فى قوته قوة القدر، وهم لا يدخلون فى صراع مع هذا القدر كما فى التراجيديا اليونانية، لكنهم «يتلقون صفعاته صاغرين لا يملكون إلا أن يأملوا فى مستقبل أو ماض لا يوجد فيه قدر، ولا توجد فيه صفعات»(٤). ولكن فى ذات الوقت هم يؤدون واجبهم بضمير، رغم ذلك الحاضر الموحش فهم «يعلمون فى المدارس، ويعالجون المرضى، ينشئون الطرق، يحسنون الزراعة، يؤمنون بالمستقبل، ويحبون وطنهم بكل حماس، ومع ذلك يعتقدون أنهم ضيعوا حياتهم سدى، فى ظل الظروف الاجتماعية التى تقهر مزاياهم وإنسانيتهم المفرطة»(٥).

وإن كل ما تملكه شخصيات **تشيكوف** من قوة، هى القدرة على الصبر والاحتمال، والتذكر المستمر الدائم دون كلل لأحداث الماضى والحلم بالمستقبل، حيث تدور فى حلقه مفرغة داخل إطار الزمن السيكولوجى خلال عملية التذكر والاستدعاء، أو فى الزمن الميتافيزيقى

خلال لحظات الحلم والتخيل، وعندما تأمل فى المستقبل يكون هو فى إعادة الماضى المجيد لطبقة النبلاء، التى تستبعد التحول فى المستقبل الحافل بالطبقة المتوسطة الصاعدة كما يؤكد لنا د/ **محمد عنانى** بقوله: «تتفاعل شخصيات **تشيكوف** مع بيئتها الطبيعية والإنسانية، وترتد إلى ذاتها أو إلى ماضيها منقبة باحثة، أو تتطلع إلى حاضر لا مستقبل أمامه، أو مستقبل يصب فى حاضرها، ويساهم فى تكوين مشاعرها الحاضرة»(٦).

ومن ذلك يرى الباحث أن شخصيات **تشيكوف** الدرامية تنقسم من حيث علاقتها بالزمن، إلى شخصيات هى فى الغالب من أبناء الطبقة الأرستقراطية قابعة فى أعماق الماضى بتفاصيله، عاجزة عن تجاوز الحاضر الذى يحمل معه هزيمة تلك الطبقة. حيث ترى فى ذلك الماضى أمنها واستقرارها اللذين فقدتهما فى الحاضر، وقد توقف الزمن لديها عند مرحلة لا ترغب فى تجاوزها.

وهى تمثل كما يقول نجاتى صدقى «حياة المتعلمين الروس، التائهين فى عالم المتناقضات الغارقين فى الأحلام وانعدام الإرادة»(٧). فكل الشخصيات التى تمثل طبقة النبلاء الروس لا يجدون سعادتهم إلا فى الماضى باستثناء شخصية (نينا - طائر البحر) التى يدفعها حبها للفن والحرية. إلى تجاوز الماضى والحاضر، والكفاح من أجل المستقبل. كما نرى شخصيات أخرى والتى تمثل البرجوازية الصاعدة تتجه نحو المستقبل بخطى سريعة، فهى على عكس سابقتها تنفض عنها آثار الماضى الذى يذكرها بزمن التردى والاستبعاد. بالإضافة إلى أننا نرى

شخصيات تأمل في المستقبل لكنها بحكم تقدم العمر والمرض، أو بحكم هلاكها الروحي والنفسي الذي انتابها من جراء ركود الحاضر، وبفعل عوامل البيئة المحيطة، تقف عند مرحلة الحلم الذي تعجز عن تحقيقه، وحتى الأجيال الشابة الحافلة بالأمل والطموح في المستقبل، عندما يفاجئها هذا الواقع بلا معقولية، تختار لها زمناً خاصاً بها، يشكل بالنسبة لديها خلاصها الروحي مثل (**تريبليف - طائر البحر**)، هذا الزمن قد يكون الماضي بذكرياته، أو يكون بتخيل المستقبل البعيد، لكن أبداً لا يرتبط بالحاضر في شيء مثل (**الشقيقات الثلاث**).

والسؤال الذي أثار انتباه الباحث هو كيف تعاملت شخصيات **تشيكوف** الدرامية مع الزمن بمستوياته المتعددة عبر النسيج الدرامي؟ وهل استطاعت بوسائل الهروب المختلفة، أن تخرج من قبضته؟ وهو ما يتم الإجابة عليه من خلال تقسيمنا التالي:

١ - توقف الزمن.

٢ - تحدي الزمن.

توقف الزمن

إن مأساة معظم شخصيات تشيكوف الدرامية، هى فى عدم تفهم الآخرين لها. فتظل وحيدة فى فى قلب نفسها لا شىء حولها غير العزلة. لذلك تدور فى دائرة مغلقة على نفسها، داخل إطار الزمن السيكولوجى الخاص بها، والذى دائما لا يتعدى حدود الماضى، فنراها عندما تأمل وتحلم بالمستقبل يكون الحلم هو فى إعادة ذلك الماضى. ومن ثم هى تعبر عن دائرية الزمن بمفهومه النفسى، وليس بمفهومه الواقعى.

حيث يتوقف الزمن لديها عند مرحلة الماضى التى لا تستطيع تجاوزها، لذلك تظهر لنا دائماً فى حالة من اللا فعل، واللا إرادة. تحيا من أجل تذكر الماضى. وتبغض كل ما يلفت الانتباه إلى الحاضر، وما يجعلها تعيش وتستمر فى مواصلة الحياة هو محاولتها التغلب على على

واقعها المرير، من خلال الإفضاء والبوح المستمر لأحداث وتفاصيل حياتها الماضية. والتمسك بكل ما يتعلق بتلك الحياة، سواء كانت أشياء مادية بسيطة لا ثمن لها، أو مكاناً ترتبط به ولا تستطيع الخروج منه مثل - غرفة الأطفال، والبستان - فى مسرحية (**بستان الكرز**). وساعة الحائط التى تحتفظ بها الشقيقات الثلاث وتذكرهن بماضيهن.

إن مأساة تلك الشخصيات تكمن فى محاولتها الانفلات من الواقع الذى يفرض نفسه عليها. تعجز تماماً فى التكيف معه. لأنه يعنى بالنسبة لها تحطيم الآمال. والذى سيظل كذلك، حيث استحالة عودة الماضى. الذى تجد فيه سعادتها الوحيدة. وبذلك تنطبق على تلك الشخصيات مقولة د/ **فوزى فهمى** إنهم «أناس يفقدون إحساسهم بالزمن»(٨).

وفيما يلى نبين إلى أى مدى توقف زمن معظم شخصيات **تشيكوف** الدرامية، من خلال: شخصية (**أولجا - فير شينين - تورنباخ - تشيبوتيكين**) فى مسرحية «**الشقيقات الثلاث**». وشخصية (**سيربيرياكوف - وتيلجين - وأستروف - وفوينتيسكى**) فى مسرحية «**الخال فانيا**». وشخصية (**لوبوف أندرييفنا - جاييف - تروفيموف - فيرس - دونياشا - شارلوتا - آنيا**) فى مسرحية «**بستان الكرز**».

فى هذا التقسيم يتناول الباحث الشخصيات الدرامية ليست بترتبها التاريخى الذى كتبت فيه وإنما التقسيم هنا يرجع إلى الترتيب الزمنى لكل شخصية، الذى يتضح من خلاله مدى توقف الزمن لديها. وهى

درجة متفاوتة ومختلفة من شخصية إلى أخرى، ولأن هناك شخصيات متشابهة من حيث علاقتها بالزمن، لذلك يتناول الباحث أكثر الشخصيات تعبيراً عن تلك العلاقة وأول شخصية فى مسرح **تشيكوف** تعبر عن العجز الكامل فى مواجهة الزمن هى شخصية **تشيبوتيكين**.

فهو أكثر مستحقات مسرحية **الشقيقات الثلاث** التى تتضح من خلالها تأثير المدينة التى تعبر عن الحاضر تشاؤماً وسلبية، فهو يحتمى من خيبة آماله فى الماضى بالخمر وقراءة الصحف، ومن عجزه المهنى، الذى أودى بحياة امرأة فشل فى علاجها، فينسى دراسته الطبية. ويحيا من أجل الخمر الذى يرغب فى أن ينسى من خلاله وجوده.

تشيبوتيكين: .. يظنون أننى طبيب، أجيد علاج شتى الأمراض وأنا لا أعرف شيئاً على الإطلاق، نسيت كل شيء... ربما لم أكن إنساناً.. وربما لم أكن موجوداً على الإطلاق.. تلك المرأة التى تسببت فى موتها... تذكرت كل شيء، وأحسست فى روحى بالنشوة،.. بالوضاعة، وأطلقت لنفسى العنان، وشربت»(٩).

وبذلك يعيش **تسيبوتيكين** حاضراً وهمياً، لا يجيد فيه فعل أى شيء على الإطلاق بل إنه يكره العمل فنسمعه عندما يعرض عليه «**توزيناخ**» أنه لابد من القيام بعمل يشعر الإنسان بوجوده يقول «أنا لن أعمل»، إن كل ما يجيد «**تشيبوتيكين**» عمله هو تذكر الماضى، والانهماك فى شرب الخمر، وتمشيط لحيته الذى يتكرر عبر المشاهد الدرامية المختلفة.

تشيبوتيكين: أنا لم أقم بأى عمل أبداً. منذ أن تخرجت من الجامعة لم أحرك ساكناً (ينصرف وهو يمشط لحيته)[١٠]. وتتكرر تلك الإرشادة عبر المشاهد المختلفة فى الفصل الأول **تشيبوتيكين**: (يدخل الصالة ويمشط لحيته)[١١]. فى الفصل الثالث نرى هذا الفعل يتكرر مرة أخرى تشيبوتيكين: (يمشط لحيته)[١٢]. وفى هذا الفصل نراه يحطم كل ما يذكره بالحاضر أو بالزمن الذى يمر.

تشيبوتيكين: (يتناول ساعة من الخزف ويتأملها).

....

(تسقط منه الساعة فتتحطم) طارت شظايا.

كوليجين: أتكسر مثل هذا الشىء الثمين؟

أيرينا: إنها ساعة المرحومة أمى[١٣].

أمام هذا الفعل الذى يفزع له **كوليجين**، وضاقت به أيرينا - إحدى الشقيقات الثلاث - نرى **تشيبوتيكين** يقول فى مرارة: «... ربما يبدو لنا فقط أننا موجودون، بينما فى الحقيقة لا وجود لنا»[١٤]. ويردد **تشيبوتيكين** تلك المقولة فى أكثر من موضع بالمسرحية، فنجده فى الفصل الرابع قبل رحيله، يكرر«... نحن غير موجودين بل يبدو فقط أننا موجودون.. ثم أليس سيان؟»[١٥].

هذا الفعل التكرارى، والتفوه بنفس الكلمات عند **تشيبوتيكين** تدلنا على أن كل الأحداث التى جرت فى الحاضر الدرامى من (زواج أندريه من نتاشا - والحريق - وقتل البارون) تقابل من **تشيبوتيكين**

بالنسيان والمتعمد له وهو ما يشكل علاقة **تشيبوتيكين** بالزمن حيث - كما تقول آن أوبر سفيلد - «يشير تكرار أفعال الماضى، وأفعال المستقبل.. فى النسق الحاضر للنص الدرامى... إلى علاقة خاصة بالزمن: ....

ويوحى غياب المستقبل بالسخرية المأساوية أو (الهزلية) التى تقدم صورة... لحالة كبت نفسى»(١٦).

حيث إن التكرار يوحى دائماً بتوقف الزمن، والكوميديا عند **تشيكوف** تتركز حول ذلك التكرار، حيث تنبع من استمرار الشخصيات - مثل **تشيبوتيكين** - فى أداء نفس الأفعال والتفوه بنفس الكلمات فى المستقبل، فى النسق الدرامى الحاضر حيث نرى أنه رغم مرور الزمن والتغيرات التى يحدثها فى المدينة، وفى حياة الشخصيات، لا تؤثر ولا تغير من موقف **تشيبوتيكين**، أو من كلماته وأفعاله. فنراه يكمل أحاديث الماضى، مستغرقاً فى الشرب والنسيان كأن الزمن لم يمر.

إن مأساته تكمن فى إدراكه بأن الزمن قد مر عليه دون فعل أى شيء، فأحلام الماضى لم تتحقق، لذلك ما جدوى الحلم، والأمل فى المستقبل، حيث نراه يقول **لأندرية**:

تشيبوتيكين: لم ألحق أن أتزوج لأن الحياة مرقت كالبرق، ثم إنى كنت أحب والدتك بجنون، وكانت متزوجة(١٧).

إن **تشيبوتيكين** يسوى الصراع بداخله مع الزمن، بالاستسلام له تماماً، وكل ما يجيد فعله هو النسيان، فنجده عندما تسأله **ماشا** عن

حب والدتها له فيقول «لم أعد أذكر»[١٨]. ونرى أن شيخوخته حيث بلغ الستين من عمره ـ بجانب إدمانه للخمر، تدفعه إلى نسيان كل شيء، لذلك نراه في نهاية المسرحية يرحل عن المدينة ليكرر فعل الشرب والنسيان في مكان وزمان آخر، لأنه «عندما لا تفعل الشخصيات شيئاً تعطى الإحساس بزمن متوقف»[١٩].

لذلك نرى أن مقولة **تشيبوتيكين** التي يودع بها **أندريه** قبل الرحيل والنصيحةالتي يسدى بها إليه، هو نفسه لا يقوى على تنفيذها عندما يقول» ... أرحل وأمشي، ولا تلتفت، «كلما ابتعدت كان هذا أفضل»[٢٠].. لأن ماضيه سيظل عالقاً به يلاحقه في كل مكان وزمان. وهذه المقولة إن كانت تدل على وعي (**تشيبوتيكين**) بأنه داخل تلك المدينة لا يصلح فعل شيء وهي تعبر عن ثورة **تشيكوف** الموجهة إلى نوع الحياة الروسية المعاصرة، من بلاده وفراغ وعدم مسئولية. وإلى «الحياة التي يحياها أناس ضعفاء، تهلهلت، آدميتهم الحياة التي يحياها موكب العبيد، عبيد الأفكار البالية.. وعبيد اللا إرادة...»[٢١]. إلا أن فعل الرحيل لا يمثل بالنسبة **لتشيبوتيكين** الخلاص من ماضيه، كما نصح «**أندريه**» بفعله، بعد أنه أدمن النسيان، واللا عمل وقد شلت إرادته، وأصبح مستسلماً لعجلة الزمن. تفعل به ما تشاء. ومن ثم أصبح **تشيبوتيكين** فاقداً للحلم، الذي يمثل الفعل الإيجابي الذي يقوم به **توزنباخ** في نفس المسرحية. رغم توقف الزمن أيضاً لدى الأخير عند ذكريات الماضي التي تمثل حياة الرغد، والرخاء التي كان يحياها في السابق وقد فقدها تماماً في الحاضر، فإذا كان **تشيبوتيكين** يتغلب على

شيخوخته وحركة الزمن بفعل النسيان وإدمان الخمر فإن **توزنباخ** يلجأ إلى الحلم، والتذكر لأحداث الماضى لينسى هو الآخر حاضره. وكل ما يربطه بهذا الحاضر هو حبه لـ «**إيرينا**»، إلا أنه مازال قادراً على الحلم، والأمل.

توزنبـاخ: ... أنا لم أعمل مرة فى حياتى، ولدت فى بطرسبرج، ... فى أسرة لم تعرف العمل أبداً... أذكر عندما كنت أحضر إلى البيت... كان الخادم ينزع عنى حذائى كانوا يصونوننى من العمل... جاء وقت الشدة شىء ضخم يزحف علينا جميعاً. أنا سوف أعمل، وبعد ما لا يزيد عن ٢٥ ـ ٣٠ سنة سيعمل كل إنسان[٢٢].

تلك الأمنية التى يفصح عنها **توزنبـاخ** فى العمل، والتى تتكرر كثيراً حتى قبل رحيله فى الفصل الرابع والتى يعد بها **إيرينا** تقف عند مرحلة الحلم ولا تجد لها وجوداً فى الواقع وذلك لأنه قد تعود أبناء الطبقة الأرستقراطية كما يقول **توزنباخ** نفسه أن يعيشوا بلا عمل فهم ينتجون من خلال الآخرين، وليس من خلال ذواتهم.

تشيكوف بذلك يبنى لنا تلك المفارقة بين أحلام الشخصية وأمانيها، وبين تصرفاتها من أجل تحقيق هذه الأمانى، ويؤكد على ذلك «**فلاديميريرميلوف**» بقوله عن مسرحية **الشقيقات الثلاث** إنه: «ينبع العنصر الهزلى فى هذه المسرحية من التقابل القائم بين جرأة الحلم، وجبن الحالمين. حيث غزارة الأحاديث الحالمة عن المستقبل، دون أن يواكبها أى مجهود للكفاح من أجل تحقيقها..»[٢٣].

فرغبة العمل عند **توزنباخ** هى تنم عن الأمل فى تغيير الحياة الراكدة التى يحياها، لكنه يناقض نفسه عندما يقول «... ستبقى الحياة مثلما كانت، إنها لا تتغير، بل تبقى ثابتة، متبعة قوانينها الخاصة...»(٢٤).

وذلك لأن التغيير الذى يحلم به **توزنباخ** لا يتجه نحو المستقبل، وإنما هو فى حقيقته بالعودة إلى الماضى. ولأن هذا التغيير يحمل معه شيئاً فشيئاً زوال طبقته بالكامل فى مقابل البرجوازية الصاعدة. ومن ثم يتوقف الزمن لديه عند تذكر الماضى، والحلم فى إعادة هذا الماضى، ومطاردة **إيرينا** لتقبل الزواج منه، لأنها تعد بمثابة الأمل الوحيد الذى يجعله يعيش فى زمن مترد ضاعت فيه كل أمجاد الماضى البعيد. وأمام شعور (**توزنباخ**) بعجزه عن القيام بفعل فى الحاضر يحاول التغلب عليه بالإفصاح دائماً عن رغبته فى العمل وفى الزواج من **إيرينا**. فنجده يتغلب على الملل الذى يشعره به دائماً فى الحاضر، بترديد نفس الكلمات، والقيام بنفس الأفعال، ويمضى الزمن وهو لا يقدر على أن يغير من أمر نفسه فنراه يقول **لإيرينا**: فى بداية الفصل الثانى.

«سأظل آتى عشر سنوات، عشرين سنة إلى أن تطردينى»(٢٥).

وقرب نهاية هذا الفصل يقول: «خمس سنوات، وأنا أفكر، وأخيراً قررت. سوف أعمل»(٢٦).

أما فى الفصل الثالث عندما يشب الحريق - خارج الخشبة - نرى أن كل ما يقترحه **توزنباخ** بحكم ماضيه الأرستقراطى هو مجرد «تنظيم

حفلة لصالح منكوبى الحريق.. ماريا.. تعزف على البيانو..»[٢٧]. فى حين أن الحريق ليس مناسبة احتفالية كالاحتفال بعيد شفيعة **أيرينا** الذى يبدأ به الفصل الأول.

إلا أن عدم شعور **توزنباخ** بمأساة من يحتاجون إلى المال والمساعدة نظراً لأنه يحيا كأرستقراطى نبيل كما فى الماضى لا يشعر باحتياجات الطبقة الأدنى منه. بعكس «**نتاشا**» التى تنتمى إلى تلك الطبقة حيث تفكر فى مشروع خيرى يخدم المنكوبين من الحريق. وهى الهوه التى تفصل بين أبناء الطبقة الأرستقراطية، وأبناء البرجوازية الصاعدة في الحاضر الدرامى. ومن هنا يتأكد لنا أن **توزنباخ** وإن كان يرغب فى العمل (... عما قريب سأذهب إلى مصنع الطوب وأبدأ فى العمل..)[٢٨].

إلا أنه لن يعمل مثله كمثل «**تشيبوتيكين**»، وهو يظل يردد حتى الفصل الرابع «سوف نعمل، ستكون أغنياء، وتتحقق أحلامى..»[٢٩].

ونرى أن **تشيكوف** يكشف لنا حقيقة تلك الشخصية عندما يجعلها تقف فى مبارزة مع «**سوليونى**» الرجل العسكرى ـ الأكثر منه وعياً وواقعية ـ فيفشل فى مبارزته، ويموت، لنستدل على أن توزنباخ حتى لو أتيحت له الفرصة فى العمل، سيفشل مثلما فشل فى المبارزة، فكيف يعمل فى مصنع طوب، وهو ينتمى لذوى الأيدى الناعمة؟!!. فإن مأساته الحقيقية، ليست فى فشله فى المبارزة مع (**سوليونى**) ثم قتله، بينما هى تكمن فى أن **توزنباخ** قد كان له فى يوم ما شخصية متميزة

ووجـود فـى مكان مـا فى الماضى، وقـد فـقـدت فى الحـاضـر الآن، اكتـمالهـا ووضـوحـهـا وتميزها.. ومن هنا «يأتى التـناقـض الذى أورثه الزمن للشخصيات»(٣٠) . ومع ذلك تكمن إيجابية **توزنباخ**. فى مقابل عدمية **تشيبوتيكين**، فى قدرته على الحلم، والأمل، إلا أن هذا الحلم لن يتـحـقق نتـيـجـة لجـمـود تفكيـره وتوقف الزمن لديه عند أيام الماضى النزيه.

إن مـا ينقـصـه هو مـحـاولة التكيف مع الواقع الجـديد الذى فـرض عليه. وهذا التكيف لا يأتى إلا بالمعرفة التى هى سبب تميز **فيرشينين** وتفوقه على (**توزنباخ**).

وذلك لأن **فيرشينين** الذى يأتى من موسكو. إلى الإقليم مكان إقامة - الشقيقات الثلاث - يهرب من حياته الماضية التى تشكل بالنسبة لديه ذكريات مؤلمة.

فـهـو على عكس (**توزنبـاخ**)، يحـمل ماضياً تعيساً، يريد نسيانه والتـغلب عليه. لكن هذا مـسـتـحيل، لأن ذلك الماضياً يمتد إلى حـاضـرة وسيـسـتـمـر يؤرقه أيضاً فى المستـقبل. لأن مـأساته الحـقـيـقـيـة هى فى زوجته، الذى لم يستطع أن يتغلب على كل ما تسببه له من عناء، وكل ما يقوى على فعله هو أن يحلم مثل **توزنبـاخ** بالمستقبل، ويحاول عبر الحلم أن يحقق ما لم يستطع الحصول عليه فى الحقيقة.

فيرشينين: ... ماذا لو نستطيع أن نبدأ الحياة من جديد.. وبوعى لو أن الحياة الأولى التى عشناها، كانت... مسودة، والحياة الثانية على

بياض، أظن أن كلاً منا سيحاول قبل كل شيء ألا يكرر نفسه، على الأقل سيحاول أن يخلق لنفسه ظروفاً أخرى للحياة.. أنا عندى زوجة وبنتان صغيرتان.. ولو أنى بدأت الحياة من جديد لما تزوجت[٣١].
و**فيرشنين** هنا يشبه شخصية «**نيوخين**» - فى المونودراما التى كتبها **تشيكوف** بعنوان «**ضرر التبغ**» فهى الآخر يرغب فى الهروب من حياته الماضية مع زوجته، فنسمعه يقول «أريد هجران هذه الزوجة التى أذاقتنى مر العذاب خلال ثلاث وثلاثين سنة.... أود أن أنزع عنى هذا الفراك القديم الذى لازمنى منذ ثلاثين سنة خلت.. والذى لبسته فى حفل قرانى»[٣٢]. لكن **فيرشينين** على عكس **نيوخين**، يعبر عن رأيه فى الحياة الحافلة بالرجاء والتوقع، لأنه على وعى بحتمية التغير الذى يجريه الزمن، وهو يدرك أنه لا يكرر نفسه: «... أعتقد أن كل ما على الأرض ينبغى أن يتغير شيئاً فشيئاً، وهو يتغير بالفعل أمام أعيننا... ستحل حياة جديدة. سعيدة.. ولن نشارك فى هذه الحياة.. ولكننا من أجلها نعيش.... الآن ونعمل، وحتى نتعذب.. وفى هذا وحده يكمن الغرض من وجودنا...»[٣٣].

كذلك نرى أن **فيرشينين** بتوقعه تحول المنطقة المحيطة تحولاً نهائياً، فى المستقبل يؤمن بسير الحضارة سيراً تقدمياً نحو الكمال، إن آراءه تحيى الأمل فى أن للحياة معنى وهدفاً، على خلاف آراء **توزنباخ** التى تعبر عن اللامبالاة والاستكانة وتدل على انعدام الإرادة والوعى بحتمية التغير عبر الزمن، وهذا هو «الصراع المتكرر بين التفسير التقدمى، والتفسير الجامد للتاريخ»[٣٤].

ومن هنا تأتى دعوة **فيرشينين** إلى المعرفة والعمل، التى لا يقوى على تحقيقها بفعل حياته المؤسية مع زوجته، وبإدراكه أن (**الشباب ولى**)[٣٥]،

يكتشف مثل **كاليجولا** أنه: «ليس لدينا سعادة، ولا توجد، أننا فقط نتمناها»[٣٦]. وهى نفس مقولة **كاليجولا** «الإنسان يموت وهو محروم من السعادة»[٣٧].

ومع ذلك نراه رغم كل آرائه عن التقدم، والعمل، والتغيير، إلا أنه لا يستطيع أن يتخلص من ماضيه فى موسكو، والدليل على ذلك رد فعله تجاه الحريق - الذى يشب فى الخارج - حيث نجده لا يقوم بفعل إيجابى مثله كمثل **توزنباخ** الحالم و **تشيبوتيكين** المغيب، حيث إن فعل الحريق لا يثير بداخله سوى ذكرياته الماضية فى موسكو فيقول: «عندما كانت ابنتاى واقفتين حافيتين، بملابس النوم فقط.. فكرت بأن شيئاً مثل هذا كان يحدث منذ سنوات طويلة مضت. عندما يهجم الأعداء فجأة فينهبون ويحرقون..»[٣٨].

فهذا الحدث الذى جرى فى موسكو أثناء الحرب الوطنية ضد الغزاة الفرنسيين يظل عالقاً فى ذهن **فيرشينين**، بجانب تكرار انتحار زوجته بالسم، وتركها للبيت، وطفلتاه الوحيدتان.

إن كل تلك الأحداث تحد من أراده **فيرشينين**، ومن ثم يتوقف الزمن لديه عند تكرار تذكره لتلك الأحداث الماضية، التى لا تنتهى بفعل الزمن، لكن تبقى إيجابيته فى رغبته الدائمة فى المعرفة والتأمل

لتلك الحياة. «كلما تقدم بى العمل ازددت رغبة فى المعرفة... قد أصبحت عجوزاً لكن ما أقل ما أعرفه..»(٣٩).

ويكرر تلك المقولة **لأولجا** فى الفصل الرابع التى تمثل دعوة **تشيكوف** إلى الإنسانية: «لو أضيفت إلى حب العمل المعرفة، أو إلى المعرفة حب العمل»(٤٠).

ونرى أن «**أولجا**» - إحدى الشقيقات الثلاث - هى عكسه تماماً حيث ترغب فى الزواج، عمرها ثمان وعشرون سنة «لكن يبدو لى أننى لو كنت متزوجة أجلس، فى البيت طول النهار، لكان أفضل.. ولأحببت زوجى»(٤٠).

ومنذ أول وهلة لظهور **أولجا**، ندرك الزمن الداخلى الذى تعيشه عندما نجدها فى صورة حزينة بـ (الزى الكحلى) زى المدرسات وهى تظل بهذه الصورة حتى نهاية المسرحية، لنعلم أن هذا الزى هو سر معاناتها. وسر تطلعها الدائم لحياتها القديمة فى موسكو. حيث النعيم الأرستقراطى، والمشاعر الرقيقة، والرفاهية والرخاء، وهو يذكرها بالتناقض ما بين حياتها الماضية - فى موسكو- والحاضر الذى يفرض عليها العمل والجهد- بعد وفاة أبيها - لذلك نجدها تردد طوال المسرحية إلى موسكو «لأنى أذهب إلى المدرسة كل يوم.. لا يفارقنى الصداع.. كأنما هرمت.. منذ أن عملت فى المدرسة وأنا أحس كيف تتسرب منى القوة والشباب.. ولا ينمو إلا أمل واحد.. إلى موسكو وبسرعة»(٤٢).

فقد توقف الزمن لديها عند موسكو، التى لن تراها أبداً، فتستعيد طوال الوقت حياتها الماضية لتقوى على مواصلة العمل والعيش فى الحاضر ـ داخل الريف ـ «كان كل شيء فى موسكو مزهراً تغمره الشمس، والدفء منتشر، مرت إحدى عشرة سنة ومازالت أذكر كل شيء هناك، كأنما رحلنا أمس استيقظت اليوم... فتحركت الفرحة فى وتقت بشدة للعودة إلى مسقط رأسى»(٤٣).

إن **أولجا** أكثر الشقيقات عجزاً عن مواجهة الحاضر، وهى مثل «**فيرشينين**» تحلم بما سيأتى فى المستقبل، ولكن حلمها لا يتقدم إلى الأمام مثل «**فيرشينين**» بينما يرتد للخلف حيث العودة إلى الماضى، لذلك نجدها تتعلق به ـ **بفيرشينين** ـ لأنه يحمل ملامح هذا المكان ـ موسكو ـ ويذكرها بحياتها هناك.

ومن ثم تنفصل **أولجا** عن الحاضر الذى يحمل معه التدمير الذى تقوم به «**نتاشا**» زوجة أخيها، لأنها أصبحت مغيبة تماماً ـ خلال الحلم بموسكو ـ إزاء كل ما تفعله «**نتاشا**» فى حق «**آل بروزوروف**»، وهى الوحيدة التى لا تحتج على فعل الطرد التدريجى ـ لتلك العائلة ـ الذى تقوم به زوجة أخيها.

إن كل الأحداث التى تجرى فى الحاضر الدرامى تنفصل عنها **أولجا** تماماً ولا تشعر بها فنجدها فى لحظة نشوب الحريق، تتجه إلى غرفتها فى هدوء وعندما تذكرها **نتاشا** بآثار ذلك الحريق، لا تصغى إليها، وكل ما تفعله هو الهروب فنراها تقول.

أولجا: .. من هذه الغرفة لا يرى الحريق، غرفة هادئة(٤٤).

كما نجدها تتمسك بالخادمة العجوز التى ترغب **نتاشا** فى طردها هى الأخرى، لأنها تذكرها بماضيها فهى إذا كانت لا تأبه بطرد **نتاشا** لأختها (**إيرنا**) ولا تهتم بآثار الحريق، ولا تعير اهتماماً برهن **أندرية** للبيت دون علم شقيقاته الثلاثة، إلا أنها عندما تمتد يد **نتاشا** لتنهش بماضيها تفيق من حلمها وتتشاجر معها لأول مرة، إلى الدرجة التى تجعل **نتاشا** نخشاها،... عندما تكبر **صوفى** وتدخل المدرسة سوف أخشاك»(٤٥) .فترد أولجا بمرارة «أنها عندنا منذ ثلاثين سنة»(٤٦) .

ولحظة **الأفاقة** الثانية التى تحدث لـ «**أولجا**» وتكسبها الوعى لأول مرة بأن الماضى قد انتهى ويستحيل العودة إليه، عندما ترحل الفرقة العسكرية، التى من بينها **فيرشينين** ـ وتصبح رئيسة للمدرسة التى تكرهها ـ فنراها تقول:

أولجا: كل شيء يجرى على غير ما نريد، أنا لم أرد أن أكون رئيسه، ومع ذلك صرت، وإذاً فلن نذهب إلى موسكو(٤٧) .

تشيكوف يختم مسرحيته بكلمات **أولجا** لأنها الوحيدة التى يحدث لها تحول فى شخصيتها فى لحظة الإفاقة الأخيرة على حقيقة الواقع الذى تعيشه لتردد نفس كلمات **فيرشينين** الذى رحل «سنعرف لماذا نعيش؟ لماذا نتعذب..؟ لو أننا ندرى! لو أننا ندرى!!»(٤٨) .

ورغم صغر سن **أولجا**، إلا أنها تشبه شخصية «**لوبوف اندريفينا**» الأكبر سناً ـ فى مسرحية «**بستان الكرز**» ـ حيث إنها تنتمى إلى الطبقة الأرستقراطية البائدة، بالإضافة إلى أن كلاً من «**أولجا**» و «**أندرييفنا**» لديهما ماض تعتزان به.

ونحن نعلم ذلك منذ أول وهلة تظهر فيها مدام **رانفسكى** عندما تعود من موسكو إلى **بستان الكرز**، ونراها تتجه نحو غرفة الأطفال وتقول:

لوبوف أندريفينا: غرفتى الحبيبة الرائعة، كنت أنام هنا وأنا طفلة.. والآن أيضاً أبدو كطفلة...(٤٩).

وهنا يتضح أن **أندرييفنا** ترتد إلى لحظات الطفولة الأولى من خلال - تلك الغرفة - كمكان يذكرها بالماضى فى اللحظة الحاضرة (بفرحة من خلال الدموع)(٥٠).

لأن الحاضر ثقيل، والماضى قد انتهى ولن يعود، بل ويأخذ طريقة إلى الزوال شيئاً فشيئاً على يد «**لوباخين**» الذى سيشترى البستان فى نهاية المسرحية بعد أن تم رهنه لسداد ديون العائلة فى الفصل الأول. وبين فعل الرهن للبستان، وشراء **لوباخين** له، تدور أحداث المسرحية حول تذكر جميع الشخصيات لماضيها الذى يرتبط بهذا البستان. حيث نرى لوبوف أندريفنا تكرر عملية التذكر لغرفة الأطفال فى أكثر من موضع بالمسرحية فنراها تقول: يا طفولتى... يا طهارتى، فى غرفة الأطفال هذه كنت أنام، وأنظر من هنا إلى البستان.. لو أستطيع أن أنسى الماضى(٥١).

هذا التكرار لعملية التذكر، وتكرار التفوه بنفس الكلمات عن الماضى يشير إلى توقف الزمن عند لوبوف أندريفنا التى ترتبط بالبستان بكل تفاصيله، كالشجرة التى تذكرها بأمها، ليصبح حياً أمامها فها هى

تقول: انظروا المرحومة أمي تسير في البستان في فستان أبيض... خيل إلى شجرة بيضاء تشبه امرأة... ياله من بستان رائع[٥٢]..

فالماضي لديها يضفي على الجماد - الشجرة - الحياة ليجسد في ذهنها صورة المرحومة وبذلك كما تقول «ألين أستون» إن التمسك بالمكان يشير إلى مقاومة للزمن، فغرفة الأطفال التي مازالت تعرف باسم الحضانة وأشجار بستان الكرز.. هي استعارة مكانية للعصر الذهبي للطفولة، ورفض مرور الزمن»[٥٣].

وكما يمثل الماضي بالنسبة لـ «لوبوف أندرييفنا» لحظات مضيئة في حياتها الماضية، يمثل كذلك لحظات أليمة ترغب في نسيانها بلا جدوى، وهي ترتبط أيضاً بالبستان:

هنا في النهر غرق ابني.. فسافرت إلى الخارج، لكي لا أعود أبداً ولا أرى هذا النهر.. وإذ به يتبعني بلا رحمة»[٥٤].

إن مأساة لوبوف اندريفينا الحقيقية تكمن في أنها لم تستطع الاعتراف بأن الماضي قد انتهى ولن يعود، لذلك نجدها تتعامل في الحاضر بنفس الصورة القديمة التي عاشتها مع العائلة أيام البذخ والترف في الماضي فنجدها بعد أن أشرفت على الإفلاس تطلب أغلى المأكولات، وتحتفظ بالخدم من حولها، وتعطي لهم نقوداً كثيرة..[٥٥].

فمازالت لم تتخل عن عادتها في الإسراف، وتقوم بإعطاء الفلاحين في لحظة توديعهم لها كل ما في محفظتها من مال[٥٦]. حتى نراها

تقول ذلك بنفسها «بالأمس كانت النقود كثيرة، واليوم قليلة للغاية.. وأنا أبذر بلا معنى»[٥٧].

إن استمرارها فى التبذير يعد بمثابة رفض للتسليم بالواقع الذى يعنى إفلاسها فى الحاضر، والبستان الذى يتم رهنه سداداً للديون تتشبث به وترفض فكرة تحويله إلى أى شىء لإنقاذه، كما يقترح **لوباخين** - بتحويله إلى فيلات للمصطافين - فى الفصل الأول[٥٨]. على الرغم من علمها بأنه سيباع، إلا أن فكرة تحويله تعنى بالنسبة لها القضاء على الماضى وتشويهه. لذلك تقرر العودة إلى ذلك الرجل الذى نهبها وهجرها، وبمجرد أن تتسلم برقيته الذى يرجو فيها عودتها إليه[٥٩]. ترحل لأنها لن تستطيع أن ترى ضربة الفأس على أشجار البستان[٦٠]. وإذا كان لابد من بيع البستان «فلتبيعونى معه»[٦١]. وبذلك نرى إلى أى مدى توقف الزمن عند **لوبوف أندرييفنا** على أعتاب الماضى فى هذا البستان.

فإن أصحاب الفيلات الصغيرة الذين بدءوا يظهروا ليقضوا على العالم الإقطاعى الذى تمثله عائلة «**لوبوف أندرييفنا**»، يهدد حياة تلك العائلة بالفناء لذلك نرى (**جاييف**) شقيقها، يتعلق مثلها بالحياة التى كان يحياها أجداده من قبل لكن يحياها أجداده من قبل لكن «الحياة تنحيهم عن ذلك، فيغادرون البستان.. وحياتهم.. وشبابهم»[٦٢].

حيث إن **لوبوف أندريفينا**، و**جاييف**، هما الطبقة البائدة، فى مقابل طبقة **لوباخين** الرأسمالية الصاعدة التى تأخذ مكانها. لذلك يظل الزمن ساكناً داخل أبناء تلك الطبقة.

فنرى **جاييف** كما تتذكر شقيقته ماضيها، يتذكر هو أيضاً (غرفة الأطفال) بعد أن بلغ واحداً وخمسين عاماً(٦٣)، ويقف عاجزاً أمام عملية بيع البستان حيث لا يصلح أبداً بفعل شيء، وكل ما يقوى على فعله هو تذكر أحداث الماضى كشقيقته، وقد عاش فى هذا العالم نصف قرن دون أن يفعل شيئاً. وهو «أول من يدهش لمعرفة هذه الحقيقة ولا يتصور أبداً أنه أمضى فى هذا العالم واحداً وخمسين عاماً(٦٤).

لذلك نراه يمجد ذلك الدولاب الأثرى، الذى بلغ من العمر قرناً كاملاً والذى يبدو بالنسبة إليه أكثر نفعاً منه، حيث يقول:

جاييف: أيها الدولاب الموقر.. إننى أحيى وجودك الذى كان موجهاً منذ أكثر من مائة عام إلى المثل المشرقة للخير والعدالة أن دعوتك الصامتة إلى العمل المثمر لم تضعف طوال مائة عام.......(٦٥).

وهكذا نرى أن مونولوج **جاييف** يربط بين الماضى والمستقبل، فهو يمجد فى الدولاب صموده وعدم تغيره بخلاف البشر الذين يضعفون بمرور الزمن، بينما هو كقطعة جامدة تعبر عن شموخ الماضى النزيه فى حياة الطبقة الأرستقراطية، والملئ بالخير والعدالة التى يحلم بها **جاييف** أن تتحقق فى المستقبل لجيل المستقبل، وليس له أو لعائلته حيث إن **جاييف** يعى تماماً بفشله فى العمل، وفى القدرة على إنقاذ البستان، فنجده ينتظر المساعدة من الغير، قد يكون بتزويج **آنيا** ـ ابنه **لوبوف أندريفينا** ـ أو بالحصول على مساعدة عمته الكونيتسة(٦٦)..

لكن أبداً لم يكن بقيامه هو بالعمل من أجل إنقاذ البستان، ومونولوجه الذى يلقيه أمام الدولاب هو ما ينم عن إدراكه بأن تلك القطعة الأثرية الجامدة صارت أكثر نفعاً منه بصمودها في الماضى وفى الحاضر، والتى لن تهلك بفعل الزمن مثله. ونرى أن سلبيته فى مواجهة الحاضر، تجعله فى لحظة بيع البستان على عكس شقيقته - **أندريفينا** - يشعر أنه قد صار أكثر هدوءاً فيقول: «قبل بيع البستان، كنا جميعاً قلقين، ولكن حينما حسمت المسألة نهائياً وبلا رجعة هدأ الجميع، بل حتى ابتهجوا.. أنا موظف بنك، أصبحت رجل مالية..»(٦٧).

وأمام لا مبالاة **جاييف** أمام بيع البستان رغم كل ما يحمله من قيمة بداخله، تدلنا على أنه لن يصلح للعمل الذى عين فيه فى نهاية المسرحية، مثل «توزنباخ» لذلك سيظل الزمن يمر، وهو يبقى ساكناً بلا حراك.

كذلك نرى شخصية «**تروفيموف**» الطالب الأبدى، الذى يشبه «**جاييف**» فى عدم مبالاته، وفقدانه للعمل، لكنه أكثر إيجابية منه بفعل ثقافته وتطلعه إلى الحياة فى المستقبل، يؤمن بالتغيير مثل «**فيرشينين**» فهو أكثر الشخصيات حديثاً عن الحياة الجديدة وتشوقاً إليها. هذه الحياة الجديدة فى نظرة ليست فى المبانى والفيلات التى سيسكنها المصطافون كما يرى **لوباخين** وإنما هى حياة «تؤلف بين طموح **لوباخين** العملى، وبين شعر الحياة القديمة الذى يحن إليه الفريق الآخر من الشخصيات»(٦٨).

فهو يمثل الطبقة المثقفة المفكرة التى لا فائدة منها، وهو يعبر عن ذلك بنفسه، حين يقول «المثقفون.. غير قادرين على العمل.. يعاملون الفلاحين معاملة الحيوانات، ويتعاملون بصورة سيئة.. وعلى مرأى منهم جميعاً يأكل العمال أسوأ طعام، وينامون دون وسائد، ثلاثين أو أربعين شخصاً فى الغرفة الواحدة من حولهم.. العفونة، والرطوبة، والقذارة الأخلاقية(٦٩)...

وبذلك نرى أن «**تروفيموف**» رغم كونه طالباً أبدياً «على وعى بالحاضر الذى يعيشه إلا أن هذا الوعى غير كاف لحثه على إنقاذ البستان، رغم حنينه الجارف إلى الماضى الذى يرتبط فى ذهنه بهذا المكان(٧٠).

لكن إيمانه بحتمية التغير فى المستقبل، يجعله لا يفرط فى تذكر الماضى كباقى شخصيات المسرحية. وكل ما يفعله هو وضع نظريات عن العمل، والتفلسف فى تفسير الحياة والتاريخ، والتقدم، والإنسانية، تلك الكلمات التى يتفوه بها بصفة عامة، هى مجرد ثرثرة لا تحوى الجانب العملى، لأنه مريض بمرض معظم المثقفين الروس الذى يرى **تشيكوف** ـ من خلال تلك الشخصية ـ أنهم يجيدون الكلام بلا فعل أو عمل يضفى على كلماتهم نوعاً من الإيجابية والفائدة. ينصحون الغير بالعمل والكفاح، وهم أكثر الناس ركوداً ولا مبالاة وسلبية. لذلك نرى **لوباخين** التاجر الذى بلا ثقافة أو تعليم، أكثر إيجابية منه، لما تحتوى عليه شخصيته من طموح عملى، فهو لا يجيد وضع النظريات، ولا التفلسف، لكنه يجيد العمل، والكفاح الذى يفتقده **تروفيموف**.

ومن هنا جاءت تسميته بالطالب الأبدى، الذى كان وسيظل يتحدث فى شاعرية رقيقة عن الحياة والعمل فى المستقبل لكن دون جدوى، لأنه كما يقول عنه فيرس الخادم «لا يصلح لشيء»(٧١). والمفارقة التى تتضح فى شخصية **تروفيموف** هى فى عدم إدراكه لتحقيقه ذاته، حيث يتوسم فى نفسه أن يكون المنقذ للبشرية - وهو فى ذلك يعبر عن حلم المثقفين - فى حين أنه على المستوى العملى لا يفعل شيئاً، فنجده يقول فى الفصل الرابع قبل سماع ضربات الفأس الأولى على أشجار البستان:

البشرية تسير إلى الحقيقة السامية إلى السعادة السامية... وأنا فى الصفوف الأولى سوف أرشد الآخرين إلى طريق الوصول(٧٢).

وذلك لأن جميع آرائه التى تثير الإعجاب لا تجد لها شكلاً عملياً تتحقق من خلاله. لذلك يقف الزمن لديه عند كونه طالباً أبدياً، كل ما يفعله هو طلب المعرفة وإسداء النصح للآخرين، وهو موقف مزدوج يعد إيجابياً من جانب وسلبياً من جانب آخر.

بالإضافة إلى ما سبق، نرى أن أعرق شخصية يقدمها لنا **تشيكوف** فى تلك المسرحية يجسد من خلالها عبق الماضى هى شخصية الخادم «**فيرس**» قليل الكلام، فهو أقل شخصيات المسرحية ثرثرة، إلا أنه من خلال المشاهد الدرامية المختلفة يجسد الماضى الذى يتحرك أمامنا عبر الإرشادات المسرحية. وأهمها تلك الإرشادة:

«... **فيرس** الذى كان قد سافر لاستقبال **لوبوف أندرييفنا**، يمر عبر الخشبة بعجلة،.. يرتدى كسوة خدم عتيقة الطراز، وقبعة

عالية»[٧٣]. وقد جعله **تشيكوف** فاقداً للسمع للتأكيد على غيابه الزمنى، فهو كدولاب **جاييف**، إنسان أثرى يقول «أعيش من زمان...»[٧٤]. ونجده فى الفصل الثالث «مرتدياً الفراك.. القديم»[٧٥].

وقد أصابه المرض الذى يشل حركته تدريجياً، وهو مازال يتداوى بالشمع الأحمر الذى كان يداوى به الجميع المرحوم جده، منذ حوالى عشرين سنة[٧٦]، حيث إنه يرى أن الماضى هو زمن النظام والرقى، بينما يرى الحاضر عفناً «الفلاحون مع السادة والسادة مع الفلاحين»[٧٧].

وهو نقيض الخادم **ياشا** فى كل شىء، بدءاً من السن والمظهر الخارجى، وحتى الموقف الكلى من الحياة، على الرغم من أن كلاً منهما يضيق بالحاضر، لكن **ياشا** يتجاوز ذلك الحاضر بالهروب إلى فرنسا والعالم الغربى الجديد، أما **فيرس** يقول فى نهاية المسرحية على «صوت ضربات الفأس»... مر العمر، وكأنما لم أعش، سأرقد قليلاً، ليس لديك أية قوى، لم يتبق شىء أبداً...»[٧٨].

ولم يجعل **تشيكوف فيروس** يموت، لكن ضربات الفأس التى تمزق معالم الماضى تشعرنا بدنو أجله هو الآخر، لأنه يمثل هذا الماضى البعيد. الذى كان فى نظره يحمل النظام، أما الآن فالنظام قد اختل حيث كما يقول **هاملت** «يقترب إصبع قدم الفلاح من كعب جليس الملك بحيث يخدشه»[٧٩]، لذلك لابد وأن نراه فى نهاية المسرحية يركض بلا حراك ينتظر الموت.

وعلى مستوى آخر نرى أقل شخصيات المسرحية تشاؤما وأصغرهم سناً، هي «آنيا» ابنه - **لوبوف أندريفينا** - التي ترمز إلى الجيل الشاب الصاعد. فلا أنها ترث من أمها هذا المرض - الحنين إلى الماضي - ولكن بدرجة أقل وكل ما ترتبط به هو ذلك المكان - غرفة الأطفال التي تذكرها بطفولتها(٨٠). كذلك فاريا ابنتها بالتبني المهمومة بمشاكل أمها، تحاول طوال الوقت أن تخفف من عليها آلامها، مثل **آنيا**.

وإذا كانت **آنيا** تعد أمها بحياة وبستان أفضل من «بستاننا»، إلا أنها أيضاً تتذكر ماضيها مع **فاريا** وتنفصل تماماً عن الحاضر، وتضيع الوقت والانتظار القلق لما سيئول إليه حال البستان بالثرثرة حول الماضي، والمستقبل، فتقول:

آنيا: منذ سنوات مات أبي، وبعد شهر غرق في النهر أخي **جريشا**...(٨١).

ونجدها في الفصل الثالث تخفف من وقع خبر بيع البستان من على أمها بأن تعدها بحياة جديدة قادمة طاهرة، وأنه سوف تغرس بستاناً جديداً أكثر روعة(٨٢).

لكن سرعان ما تناقض نفسها لأنها تعلم أن كل ما تحلم به هو مستحيل، عندما تشبه ذلك البستان الجديد بالشمس وقت الغروب(٨٣).

وهي تشبه **دونياشا** الخادمة الشابة المدللة الرقيقة، التي تتشبه بالطبقة العليا إلا أن **دونياشا** التي هي من جيل «آنيا» أكثر إيجابية منها لأنها تريد أن ترتقي إلى الطبقة العليا الأرستقراطية فتقلد سيدتها

فى الزى والسلوك لأن ماضيها بالنسبة لها يعنى التردى والمهانة فى الفصل الأول فنراها تقول:

«الكلاب لم تنم طول الليل، تشعر أن أسيادها قادمون»(٨٤).

لكننا نرى أنها لم تكن لديها القدرة مثل الخادم ياشا الذى يتخذ قراره بالعودة إلى باريس، ليرتقى طبقياً، على الارتقاء مثله، بينما هى توهم نفسها فقط أنها أصبحت على قدم المساواة مع سيدتها، من خلال ارتداء ملابسها والتفوه بكلماتها.. لكن على المستوى الواقعى فهى خادمة، حتى أنها لا تستطيع أن تقترب من ياشا المتعالى المنتمى إلى نفس طبقتها وأن تحصل على محبته وكسب وده إليها، وهو ما يتضح فى حوارها معه:

دونياشا: أخذونى طفلة صغيرة لدى السادة، نسيت حياة البسطاء، وهاهى يداى بيضاوان... كيدى السيدة.. أصبحت رقيقة، مهذبة، نبيلة... كم أخاف، لو خدعتنى يا ياشا، فلن أعرف ماذا سيحدث عصابى.

ياشا: ... أنا لا أطيق الفتاة السيئة السلوك(٨٥).

ولكن على النقيض نجد المربية «شارلوتا» المنتمية إلى نفس الجيل الصاعد، ليست لديها بطاقة شخصية، لا تعرف كم عمرها، فقد عملت منذ الصغر كخادمة عند سيدة ألمانية، ثم بدأت تعمل مربية أطفال... ولكن مع كل هذا، لا ترى معنى لحياتها تحيا فى عزلة، ولا أحد نفهمها، فهى ليست ماضياً تتغنى بأمجاده كباقى الشخصيات ولا

مستقبل تسعى إليه فهى لا تعرف معنى لوجودها: «من أين أنا، ومن أنا.. لا أعرف من هم والداى؟»[٨٦].

ومن ثم تشعر **شارلوتا** بأنه ليس لها وجود فى الزمن، لا فى الماضى، ولا فى الحاضر، لذلك نجدها لا ترى أمامها مستقبلاً بل لا ترى أى شىء تعرف من خلاله ذاتها وكينونتها. لذلك لا يكون لها رد فعل تجاه الأحداث التى تجرى طوال المسرحية وكل الكلمات التى تلقيها كانت موجهة إلى ذاتها لأنه ما من أحد من تلك الشخصيات المهمومة بما فيها يفهمها ويشعر بها فتحيا فى عزلة تامة.

إن معظم شخصيات **تشيكوف** الدرامية التى يتوقف عندها الزمن، هى شخصيات مغلقة على ذواتها بإحكام، لأنهم مشبعون بمثل عليا، لكنهم مسحوقون تحت وطأة تفاهة العصر وسقيته، الذى يمتهن عقولهم وعواطفهم، فلم يبق لديهم سوى الحلم بمستقبل، هو فى حقيقته حلم يمثل العودة إلى الماضى، ومن هنا يأتى عجزهم عن القيام بنضال فعال فى سبيل ذلك المستقبل.

ويؤكد على ذلك **روبرت بروستاين** بقوله عن شخوص **تشيكوف**:

«نرى الحياة تمر سريعة... والزمن كالغراب يلتهم الآمال، والأوهام، والتوقعات، مستهلكاً عقولهم، وأرواحهم وأجسادهم التى تتقدم بخطى سريعة مملة نحو الموت»[٨٧].

وهو ما تجسد لنا بوضوح فى الشخصيات التى عرضناها سابقاً، كما يتضح أيضاً، فى شخصية كلاً من: (**سيربيرياكوف - الخال فانيا**، **وسورين - ودورن - وماشا - فى «طائر البحر»**).

إن شخصية **سيربيرياكوف**، هى نفسها شخصية سورين كلاً منهما يتألم من حاضره، يريد أن يعيش، وأن يحيا حياة سعيدة لكن، قد فات الأوان لفعل أى شىء، فالزمن قد مر عليهما، وهما فى مكانهما دون حراك لا يفعلان شيئاً سوى الشكوى والضجر من كل شىء.

حيث نرى أن «**سيربيرياكوف**» يعانى من إهمال الآخرين له، مثل **سورين** فهو عجوز مريض يخاف الموت قضى حياته فى إعداد دراسات تنم عن السطحية والزيف العلمى، «قد كان يعتقد أنه سيوفر بدراسته تلك على الطبيعة الإنسانية آلاف الأعوام من الجهاد والخطيئة والعذاب، ولكن فى نفس اللحظة التى آمن فيها يقيناً بكل هذا. كان الخواء ينغل قلبه»(٨٨).

و «**سيربرياكوف**» مثل «**سورين**» يكره إقامته فى الريف، لأنه غير قادر على تحمل تكاليف الحياة فى المدينة إلى الدرجة التى تجعله يقول:

سيربيرياكوف: يمكن للإنسان أن يتغاضى عن المرض»... لكن ما لا أقدر على هضمه، فهو نظام الحياة الريفية..(٨٩).

هذه الحياة يرفضها أيضاً **سورين** «**طائر البحر**» حيث لا يشعر بالارتياح فى الريف «فنراه عندما يتكلم مع **تريبليف** يعبر عن ذلك بوضوح:

«أنا يا أخى لا أشعر بالارتياح فى الريف... لم أعش فى الريف أبداً مثلما كنت أرجو»(٩٠).

فكل منهما يعانى من الوجود الجامد الساكن فى الضيعة (ضيعة **سيربيرياكوف**، وضيعة **سورين**) ويعتبر حياته الحاضرة نوعاً من النفى اللا إرادى، لذلك يتعلق بأمجاد الماضى، ويغض إقامته المؤلمة فى الريف، وهى تعبر عن «ثورة **تشيكوف**.. ضد البيئة أو القوى التى تشد الشخصيات إلى أسفل»(٩١).

ومأساة **سيربرياكاوف**، هى نفس مأساة. **تيلجين** الإقطاعى المفلس الذى يعيش فى ضيعة **سيربرياكوف** كل منهما يدرك قبحه، وشيخوخته الروحية، لذلك كل منهما على وعى بالهوة التى تفصل بينه وبين زوجته، «**فسيربيرياكوف**» قد أصبح عجوزاً وصار يشمئز من نفسه، فى مقابل زوجته الشابة الجميلة «**يلينا**» التى لا تقوى على خيانته(٩٢).

وكذلك **تيليجين** بكونه قبيحاً ودميماً، تهرب منه زوجته ويتقبل خيانتها راضياً لأنه مازال يحبها، فقد سعادته وصار يعيش على الهامش.

كذلك نرى **سوريين طائر البحر** يدرك أن الزمن قد مر عليه، دون أن يفعل شيئاً وأصبح هو الآخر إنساناً مهمشاً. وهو مريض مثل **سيربيرياكووف**، ويرغب فى أن يتعالج فيسخر منه الطبيب **دورن** ليؤكد على أنه صار لا فائدة منه بقوله: تتعالج فى سن الستين»(٩٣).

و**سورين** يكتشف وهو على حافة الموت، أنه قد خدم فى إدارة المحاكم ثمانى وعشرين سنة بلا فائدة فيرتد إلى الخلف يتذكر ماضيه

مثل **سيربيرياكوف**، ليخفف من شعوره بالعجز فى مواصلة الحياة، فقد أراد أن يصبح أديباً، وأراد أن يتزوج، أراد أن يعيش فى المدينة، لكنه لم يوفق فى تحقيق أى شىء من تلك الأمنيات، «وهأنذا أنهى حياتى فى القرية .. أشعر بالخوف من الموت»(٩٤).

ومن ثم يتوقف الزمن عند «**سورين**»، و «**سيربرياكوف**»، وهما يقضيان اللحظات الأخيرة من حياتهما، فى الريف، ورغم رحيل «**سيربرياكوف**» - فى الفصل الثالث - إلا أن هذا الفعل لن يغير من واقعه فى شىء فسيظل كما تقول **مارينا**: «إن العجائز كالصغار تماماً يحتاجون إلى من يعطف عليهم، ولكن ما من أحد يعطف على العجائز»(٩٥).

وهى نفس المقولة التى تقول «**بولينا**» «**لسورين**» الذى يحاول التغلب على واقعه بشرب الخمر «العجوز والطفل سيان»(٩٦).

كذلك نرى التشابه بين استروف «**الخال فانيا**»، ودورن «**طائر البحر**» فى أن كلاً منهما انقطعت علاقته بالطب منذ زمن بعيد، وأصبح يعيش حياته فى فراغ وملل وسأم يقضى على الوقت بالأحاديث، والثرثرة، وإبداء الرأى وتأمل حياة الآخرين فى الريف، ويتأرجح الزمن لديه بين ذكريات الماضى وتوقع ما سيحدث من تغير وانقلاب لمعالم الحياة فى المستقبل.

و«**أستروف**» إن كان يذكرنا **بتشيبوتيكين** - **الشقيقات الثلاث** - إلا أنه أكثر إيجابية من الأخير، وأكثر وعياً، وتفاؤلاً، مثل **دورن** فهما لا يدمنان شرب الخمر والنسيان - مثلما يفعل **تشيبوتيكين** - .

إلا أن مأساة استروف تشبه مأساة «**تشيبوتيكين**» في ضميره الحي، الذى يذكره دائماً بعامل التحويلة الذى تسبب فى موته من أثر جراحة كان يجريها له، مثلما تسبب **تشيبوتيكين** فى موت إحدى مرضاه بنفس الطريقة(٩٧). وكل ما يفعله **أستروف** من محاولات يائسة لنسيان ذلك الماضى، هو بالبحث عن من يوقظ مشاعره ويحرك أحاسيسه التى تبلدت بفعل الزمن الذى يرمى عليه كل ما أصابه من بؤس فى الحاضر.

«قدر محتوم»(٩٨). وقد اكتشف وهو فى العقد الأخير من عمره أنه كان يعمل طوال حياته دون فائدة تذكر، وقد أصبح يعيش مثل الآخرين فى الريف، يأكل وينام فى ملل وفراغ(٩٩). وهو يقول: «القدر يرميني بمصائبه دون توقف»(١٠٠). وقد أدرك أن الحياة تافهة لا تستحق كل الذين: «يتأففون، ويحقدون، ويفترون»(١٠١). فينشد دائماً أنه لابد من أن يكون هناك «نظرة بسيطة، صافية حرة إلى الطبيعة، وإلى الناس»(١٠٢).

تلك النظرة يجدها عند «**يلينا**» التى سحرته بجمالها ورقتها فيهجر كل أعماله، ويقطع الطريق كل يوم إلى ضيعة «**سيريبرياكوف**» فى محاولة لأن تبادله نفس المشاعر والأحاسيس فقد وجد فى شبابها ونضارتها وحيويتها ما يبحث عنه ولم يجده فى ذاته فيقول: إن زمنى ولى، تأخرت، هرمت، هدنى العمل، وتبلدت كل أحاسيسى(١٠٣).

ومثلما يمشط «**تشيبوتيكين**» لحيته، نرى **استروف** (يفتل شاربه الطويلين)(١٠٤)، وهى دلالة على شعور كل منهما بالشباب الذى ولى،

لكن إيجابية أستروف تتضح فى تلك الخريطة التى تعد علامة دالة وواضحة على الزمن الذى يمر، ويتجه إلى أسفل، حيث كان ذلك الإقليم فى الماضى. كما يرد فى خريطة استروف يكسوه اللون الأخضر القاتم، والفاتح، وتحلق حوله الطيور ويملؤه الخيول والماشية[١٠٥]. أما الآن، فكل تلك الألوان قد اختفت وتناثرت. من جراء البيوت والصوامع، وطواحين الماء، وبذلك أصبح الإقليم فى مرحلته الأخيرة كما يقول أستروف «ليلينا»، «صورة للانحلال التدريجى المؤكد»[١٠٦].

ومع ذلك إنه يؤمن بضرورة وحتمية انقضاء الحياة القديمة لتحل محلها حياة جديدة لكنها أكثر بؤساً، ففى مقابل الفقر، والحرائق، والمرض، وانعدام الطرق، يتنبأ أستروف بأن هذا الانحلال سيستمر نتيجة الصراع القاسى من أجل الوجود، وبسبب التخلف والجهل، والغياب التام للوعى[١٠٧].

وإذا كانت «يلينا» تعجب باستروف، وتتحرك الرغبة بداخلها فى مبادلته بنفس مشاعره إلا أنها لا تقدر على خيانة زوجها، فتقرر الرحيل مع هذا الزوج العجوز، تاركة استروف الذى يقول لها فى اللحظات الأخيرة وهو يودعها Finita Ia comedia أى انتهت التمثيلية[١٠٨].

فقد أيقن أن العمر قد انتهى، ولم يعد فى ظل ظروف الحياة التى يعيشها، أى أمل فى الحاضر، وعندما يقرر الرحيل ليبحث عن حياة

جديدة فى جنوب إفريقيا، نعرف أن تلك الحياة لا تختلف كثيراً عن حياته فى الريف، لأنه لم يتخل عن ماضيه:

استروف: حصاني بدأ يعرج.

فوينتسيكى: ينبغى تغيير الحدوات.

أستروف: سأضطر أن أعرج على الحداد.. لا مفر.

لابد أن الحر شديد فى إفريقيا هذه. شيء فظيع(١٠٩).

هذا التشابه الواضح بين الحصان، و**أستروف**، يدلنا على أن عدم تغيير الحدوات القديمة هى تأكيد على عدم استطاعة **استروف** على تجاوز حاضره، وأنه سيظل يكرر ما فعله فى إقليم **سربيرياكوف**، فى كل مكان يتجه إليه.

كذلك نرى **دورن «طائر البحر»**، قد بلغ الخامسة والخمسين من عمره، يرثى دائماً لماضيه، ففقد كان الطبيب الوحيد المحترم والشريف فى المحافظة كلها حيث لم يكن لديه ذنب يشعره بوخز الضمير مثل **«استروف»**، بينما كانت حياته الماضية كما يقول: «حياة متنوعة شيقة(١١٠)، وما يفقده دورن مثل استروف فى الحاضر، هو السمو الروحى، الذى يمتلكه الفنانون، فهو يحتقر قشرته المادية(١١١). يحتقر الحياة المملة التافهة، ويصرخ دائماً الشباب، الشباب(١١٢).

ورغم سلبية **«دورن»**، وعدم فائدته، إلا أن له آراء جدية فى الفن وفى الحياة مثل **استروف**، فهو يرى أن الفن لابد أن يكون ذا هدف

وقيمة وهو يعبر بذلك عن آراء **تشيكوف** الفنية فهو الوحيد الذى يقدر موهبة **تريبليف** ويعجب بمسرحيته التى فشلت وجعلته يقتل «**طائر البحر**» الحر الطليق، لكنه يدرك فى ذات الوقت أنه قد «فات الأوان لتغيير حياتى»(١١٣). وهو على عكس «**استروف**» لا يأمل فى البحث عن من يوقظ مشاعره فيصد «**بولينا أندرييفنا**» زوجة الملازم المتقاعد «**شمرايف**»، لأن ما يبحث عنه هو التخلص من ماديته، والوصول إلى النقاء والسمو الروحى ولأنه يعلم مثل **استروف** أن كل حياة ينبغى أن تكون لها نهاية وهو يسخر من الذين يخافون الموت، ويقول جملته المستنيرة «الذين يخشون الحياة عن وعى، هم فقط من يؤمنون بالحياة الخالدة(١١٥)».

لذلك نرى أنه أقل تلك الشخصيات تشاؤماً وسوداوية، لكنه مثلهم تماماً، لا يفعل شيئاً سوى الثرثرة وانتظار الموت بلا خوف.

و «**فوينتيسكى**» هذا الخال، الذى أهدر عمره. هباء، فى خدمة «**سيريبرياكوف**» زوج أخته المتوفاة، يفقد كل قيمة لوجوده، بعد أنه كشف زيف هذا الرجل الذى يؤلهه الجميع، (**فاسيليفنا** الأم، و**يلينا** زوجته، و**مارينا**.. وكل الشخصيات التى تسكن فى ضيعته) حتى **فانيا** نفسه كان يمجده فى الماضى، لكن بمجرد دعوته إلى الضيعة، يكشف **فانيا** زيفه وسطحيته، فيختل توازنه بعد أن تحطم ذلك التمثال الإله الذى كان يقتدى به فى حياته الماضية، فإذا به يفيق على حقيقة هذا الرجل ويواجهه بتلك الحقيقة «تكتب عن الفن دون أن تفهم شيئاً، كل أعمالك التى أحببتها لا تساوى خردة، أنت خدعتنا»(١١٦).

فقد قضى خمسة وعشرين عاماً وهو يدير ضيعة هذا الرجل، ويرسل له النقود. لذلك عندما يقرر **سيريرياكوف** بيع تلك الضيعة يصرخ فى وجهة فانيا «بسببك أهدرت أفضل سنوات عمرى، بددتها.. أنت عدوى اللدود»(١١٧).

هذا الخلل الذى يصيب **فانيا** من جراء ما اكتسبه من وعى بعبثية الحياة التى كان يحياها والتى بددها فى توفير الحياة لهذه «الحفرية المتفقهة(١١٨).

لقد تيقن أنه طوال ربع قرن كان معصوب العينين، وبعد أن تقدم به العمر، أصبح غير جدير بفعل شىء سوى استمرار الدوران فى هذه الحياة، لأن الوعى الذى اكتسبه جاء بعد أن ضاعت أحلام وفرص الماضى.

فوينتسيكى: منذ عشر سنوات قابلتها عند المرحومة أختى، كانت آنذاك فى السابعة عشرة وكنت فى السابعة والثلاثين.. لكانت الآن زوجتى.. كنا استيقظنا الآن معاً... أضمها إلى صدرى وأهمس... الأفكار تختلط فى رأسى لماذا أنا عجوز؟(١١٩)، ورغم إدراك **فوينتيسكى** لشيخوخته إلا أنه يأمل فى إعادة هذا الماضى، لتحقيق ما فاته من فرص الحياة، فيهرع إلى **يلينا** كصبى مراهق، يقدم إليها باقة الورد التى لا تهتم بها. لكنه مازال يعيش على هذا الأمل، لأنه أدرك أنه أهدر ذلك العمر الذى كان بوسعه أن يحصل فيه على كل ما تحرمه عليه الآن شيخوخته. لذلك يرتمى على صدرها، ويديها مناجياً لها

«لتصالحينى مع نفسى»[١٢٠]. لكنها لا تبالى به، وتتركه وحيداً وترحل مع زوجـهـا بعـيـداً عن هـذا المكان، الذى يملؤه أناس فـقـدوا شـعـورهم بالزمن، وبقيمـة الحياة. وبرحيل **سريبيـرياكوف**، وزوجـتـه، تكون قـد فاتت كل الفرص بالنسبة **لفانيا** فى تحقيق تلك المصالحة ، وأن كان قد إنتـهى الصراع داخله برحيلها عنه، إلا أنه يترك بداخله شعور بالفراغ والوخدة، وقد صار عاطل تماماً عن فعل أى شىء فهو يقول:

«لو افترضنا أننى سأعيش إلى الستين إذاً يبقى لى ثلاثة عشر عاماً، مدة طويلة.... ماذا سأفعل؟ بم أملؤها؟ لو أمكن أن أعيش بقية حياتى بطريقـة جديدة.. وكل الماضى قد نسى، تبدد كـالدخـان.. ولكن كيـف أبدأ؟ ومم أبدأ؟»[١٢١].

ونـرى **أسـتـروف** الذى توقف الزمن لديه هو الآخر، يقول له: عن أية حياة جديدة تتحدث، حالتنا، حالتك، وحالتى، ميئوس منها[١٢٢].

ومن ثم فـلا مستقبل ولا حياة جديدة لهؤلاء الذين أفنتـهم الحـياة وقضى عليهم جهل الآخرين.

يقـول **على مـصطفى أمين**: «إن الإنسان التشيكوفى يحيا فى قلق... يحيا حياة يضيق بها.. ولضعف تأصل فيه، لا يستطيع أن يغير من أمر نفسه»[١٢٣].

لذلك نرى **ماشا - طائر البحر** - تحيا على آثار الماضى، وفى كل لحظة من لحظات حياتـها التـعيسـة، لم تقدر على أن تـغير من أمـرها نفسها، ولم تستطع التخلى عن حبها اليائس **لتـريبليف** لتـتكيف مع

الواقع الجديد، الذى اختارته بعد أن فشلت فى نيل عاطفة ذلك الفنان، وهى لا تشعر بمرور الزمن، وإنما تحيا وهى فى مقتبل العمر، كامرأة عجوز الزمن أكلها ومزق فؤادها.

ولأول وهلة ومنذ ظهور **ماشا** فى بداية المسرحية، نرى معاناة تلك الفتاة تتجسد أمامنا، فقد قررت أن تعيش ماضيها فى حاضرها، لأنه ليس لها هدف تعيش ماضيها فى حاضرها، لأنه ليس لها هدف تعيش من أجله سوى حب **تريبليف**، لذلك نراها عندما يسأل **مديفيدينكو** فى دهشة:

لماذا ترتدين السواد دائماً؟

تجيب ملخصة موقفها من الحياة:

حداداً على حياتى. أنا تعيسة(١٢٤).

وبذلك هى توقف حياتها على حب هذا الفنان الذى لا يقل عنها معاناة بسبب حبه اليائس هو الآخر «**لنينا**» الممثلة الموهوبة، لذلك هو لا يشعر بعاطفة **ماشا** نحوه ولا يعيرها أدنى اهتمام وهى مازالت تتمسك بحبه، حتى أنها عندما تقرر نسيانه، بالزواج من **مديفيدنيكو**، أملاً فى التغيير بأن «لا نكرر»، توصى **تريبليف** بأن يرسل لها كتبه وعليها إهداء «**إلى ماشا** التى لا يعرف لأى غرض تعيش فى هذه الدنيا»(١٢٥). فقد قررت الرحيل عن تلك البحيرة، لتسكن بعيداً مع هذا المدرس لعلها بذلك تحيا حياة جديدة تشغلها هموم البيت والطفل عن تذكر أية عاطفة، لكن الزمن يمر، ومازالت تعيش فى حداد بعد أن أنجبت طفلاً من «**مديفيدنيكو**»، تترك الطفل وتترك حياتها الجديدة،

وتعود مرة أخرى بعد مرور عامين[١٢٦] . إلى نفس المكان القديم، لتقضى بقية عمرها بجانب البحيرة بلا أمل. وبذلك نرى إلى أى مدى توقف الزمن عند هؤلاء التائهين بين حاضرهم وماضيهم، بلا أى أمل فى المستقبل، ينشدون بداخلهم كلمات أوديب.

«إن عقلى ليهيم متردداً لا يرى شيئاً فى الحاضر، ولا فى المستقبل»[١٢٧] .

إن الاستغراق فى الزمن الماضى جعل شخوص تشيكوف يعيشون فى عزلة تامة فهم كما يقول ج.م. كوهن:

«الناس يتكلمون.. ولكنهم لا يوجهون كلامهم لبعضهم بعضاً، بل هم يخاطبون أنفسهم»[١٢٨] .

لذلك نرى بجانب الشخصيات التى تناولناها سابقاً، شخصيات أخرى مهتمة بالهروب من حاضرها، كسابقتها، ترتد إلى الماضى، وتحلم بالمستقبل، لكنها تختلف عنها، فى أنها تبحر بخيالها فى زمن ميتافيزيقى، لا وجود له إلا فى خيالها، لا هو بالزمن بالماضى، ولا هو بزمن المستقبل، وإنما هو زمن خاص بها لا يشعر به أحد سواها، فهى تعبر عن مقولة «كيركجورد»:

«إن كل فرد هو بذاته عالم، له قدس أقداسه الذى لا يمكن أن تنفذ إليه يد أجنبية».

مثل شخصية (**ماشا - «الشقيقات الثلاث»، ويلينا، وتيلجين - فى «الخال فقانيا»، وفاريا - «بستان الكرز»** .

ولعل أكثر الشخصيات تعبيراً عن هذا الزمن، هى شخصية **«ماشا» «الشقيقات الثلاث»** التى تشبه كثيراً، **ماشا «طائر البحر»**، وربما قد استوحى تشيكوف من الثانية شخصية الأولى، حيث نرى نفس الملامح والصفات وطريقة الحياة، **فماشا الشقيقات الثلاث** هى أيضاً ترتدى السواد، وتظهر فى حالة حداد دائم، ومتزوجة من رجل لا تحبه، ترفض حياتها، وتتعلق بآخر، تعلقاً شديداً، تنتظر دوماً أن تتحقق لها السعادة معه، لكن ذلك مستحيل، لأن **تريبليف** لا يحب **ماشا «طائر البحر»**، وفيرشينين القادم من ـ موسكو ـ الذى تتعلق به **ماشا «الشقيقات الثلاث»** متزوج، لكنها تحبه لأنه يذكرها بحياتها الماضية فى موسكو. التى تحلم بالعودة إليها. مثلها مثل **«أيرينا»** و **«أولجا»** التى تتعلق هى الأخرى **بفيرشينين**.

إلا أن ماشا تتغلب على قسوة الحاضر الذى ترفضه والتى لا تعترف به، بالخروج من دائرته، هى أقل الشقيقات تذكراً لماضيها، فنراها تقول عن والدتها المتوفاة فى موسكو: «بدأت أنسى ملامحها»(١٣٠)، لأنها دائماً تحلم «ببلوطة خضراء عند شاطئ الأحلام، فى جذعها سلسلة من ذهب»(١٣١).

تلك المجملة تردد **ماشا** دائماً، فى أكثر من موضع فى المسرحية(١٣٢)... لما فى نفسها من شاعرية، وخيال واسع تلجأ إليه للهروب من حياتها المملة التعيسة، واللحظات الوحيدة التى لا تقول فيها تلك الكلمات تكون فى أوقات انجذابها بالحديث مع **فيرشينين** الذى تتعلق به، حيث ترى فيه ملامح الماضى الذى لن يعود.

أن تعاسة ماشا تكمن فى شاعريتها وحساسيتها المفرطة، وخيالها الرحب، الذى يقفز بها من عالم الحاضر القمىء، إلى عالم آخر أكثر هدوءاً وراحة، لذلك نراها دائمة النسيان لكل شيء من حولها يذكرها بواقعها أنها لا تشعر بحركة الطبيعة، ولا الزمن، حيث نجدها تقول: «لقد نسيت ـ كيف يبدو الصيف... سعيد من لا يلاحظ أن كان الوقت شتاء أم صيفاً.. يخيل إلى أننى لو كنت فى موسكو لما اهتممت بالجو»(١٣٣).

وعندما تحدث لها لحظة إفاقة، حيث ترى «نتاشا» بعد الحريق الذى شب فى المحافظة تحمل شمعه لتدرك أنها تدمر حياة العائلة، وتحطمها مثلما حطم الحريق حياة الفقراء فى هذا المكان فتقول: «إنها تسير وكأنها هى التى أشعلت الحريق»(١٣٤)، لكنها تهرب سريعاً إلى عالمها الذى خلقته لنفسها، وتقول فى لحظة الاعتراف بحبها لفيرشينين «سأصبح الآن مثل مجنون جوجول»(١٣٥).

لأن لحظة الافاقة التى قد أخرجتها من عالمها الخيالى تحدث بداخلها خللاً قد يؤدى بها إلى ذلك الجنون، وكما نسيت ملامح أمها، ونسيت كيف يبدو الصيف، تنسى هوايتها القديمة عندما كانت تعزف على البيانو. قبل أن ترحل من موسكو. لذلك نجدها فى نهاية المسرحية، وبعد رحيل الفرقة العسكرية، وبعد أن استولت «نتاشا» على البيت وطردتهم جميعاً إلى الخارج تقول: «بلوطة خضراء عند شاطئ الأحلام....»(١٣٦).

وأقرب شخصية إلى ماشا هى يلينا أندرييفنا ـ الخال فانيا ـ

زوجــة «سربيرياكوف»، فهى أيضاً متزوجة من رجل لا تحبه، ولا تشعر معه بالسعادة، وهو ما يدفعها إلى الإعجاب باستروف الطبيب، لكن ضميرها حتم عليها أن لا تخون هذا الزوج العجوز، فلا حيلة لها سوى بأن تحلق بعيداً عبر الحلم، تتخيل نفسها كطائر طليق تنعم بالحرية التى تاقت نفسها إليها وعبثاً أن تنالها فى الواقع، لكن فى عالم الخيال الوهمى، نجدها تقول: ربما كان ذلك هو المطلوب.. أن أطير كطائر طليق بعيداً عنكم جميعاً بعيداً عن سحنتكم النعسانة، عن أحاديثكم، أن أنسى أنكم موجودون فى الدنيا(١٣٧).

وإذا كانت ماشا قد نجحت بعض الشىء بالاستمرار فى نسيان واقعها، بأن تخون زوجها، وتعيش لحظات ميتافيزيقية خارج الزمن، فإن يلينا لا تستطيع أن تفعل ذلك، لأنها تعى تماماً بجبنها وبضميرها اليقظ الذى يفيقها دائماً من تلك اللحظات التى ترغب من خلالها أن تنسى وجودها، ووجود الآخرين(١٣٨). وكل ما تفعله قبل الرحيل هو أن تأخذ تذكاراً من على مكتب (استروف) خلسة وتخفيه لكى تتذكر به (هذا الطبيب الذى أحبته حيث إن قرارها بالرحيل لا يأتى من داخلها، وإنما أجبرت عليه من وخز الضمير، لكنها فى ذات الوقت لا تتخلى عن أحلامها، فتعتمد على خيالها الذى يحقق لها كل الأمنيات. فهى محبوسة بين التقاليد، وبين رغبتها فى أن تحيا شبابها، لكن فضيلتها تمنعها من التمتع بأى شىء، لذلك نجدها عندما تعرض عليها «سونيا» أن تعمل مثلها، فى المنزل، أو تعلم الفلاحين، ترفض مبررة ذلك بأنها لا تجيد القيام بهذه الأعمال لأنها ليست شيقة.

إن معظم من يحلقون فى أحلام اليقظة يفقدون أية صلة تربطهم، بالواقع، وتذكرهم بحقيقتهم، وبحقيقة عجزهم عن مواجهة هذا الواقع، إن المشكلة الكبرى التى تواجه تلك الشخصيات هى أنها تعانى من البيئة السوداء التى تشدهم إلى أسفل.

«فما من شيء فى إطار تلك الحياة التى تعيشها الفتيات يستطيع أن يخلصهن مما هن فيه من عذاب وألم»(١٣٩).

لذلك تحيا معظم شخصيات **تشيكوف** في عزلة، وانفصال عن الواقع، وعن البيئة التى تصيبهم بأمراض لا فكاك منها ولعل أهم شخصية رسمها **تشيكوف** يجسد من خلالها كل مساوئ تلك البيئة التى تحيط بشخصياته الدرامية هى شخصية **تريجورين «طائر البحر»**، الكاتب الشهير الذى فقد موهبته تدريجياً، بفعل قبحه الروحى، والأخلاقى وهو يعى تماماً بهذا القبح الذى بداخله، كما يعى زيفه الفنى لذلك نراه عندما تسأله «نينا»:

ما هو الإحساس الشهرة؟ كيف تحس بشهرتك؟

يقول: يبدو أننى لا أحس بها(١٤٠).

لأن شهرته التى حققها بكتاباته العديدة، كانت من خلال تجاربه مع الآخرين الذى كان يستلهم منهم فى كل مرة فكرة جديدة ليست نابعة منه، ومن عبقريته «**كتريبليف**»، فما «**نينا**» إلا فكرة أوحت له بكتابه قصة قصيرة(١٤١). عن ذلك النورس المقتول تحت قدميها، والذى يشبهه «**بنينا**» فى حريته التى وقعت ضحية فى يد «**تريبليف**»

والتى فى الحقيقة قد وقعت فى يده هو. إن وعى **تريجورين** بحقيقة ذاته، يجعله دائم الرغبة فى نسيان تلك الحقيقة من خلال تحطيمه للآخرين فهو يحطم **تريبليف**، بأخذه أعز ما لديه (**الأم، والحبيبة**) فى آن واحد. وهو فى ذات الوقت يرغب فى نسيان كل ما يفعله فى حق الآخرين، لذلك نجده يشغل نفسه بصيد السمك، وبكتابة مسرحيات تافهة وهو يعترف بذلك **لنينا** حين يقول:

«بعد أن أموت سيقول المعارف وهم يمرون بقبرى هنا يرقد تريجوين، كان كاتباً جيداً، لكن كان يكتب أسوأ من «**تورجينيف**» أرى أن الحياة والعلم يتقدمان إلى الأمام، أما أنا فأتخلف عنهما أكثر فأكثر.. لا أجيد سوى تصوير المناظر، وفى كل ما عداه فأنا مزيف.. مزيف حتى النخاع[١٤٢].

ومع إدراكه للزيف الذى بداخله، لا يتراجع عن تحطيم **نينا**، ويوهم نفسه أنه يحبها حباً حقيقياً، وإن فى ذلك الحب، سوف يجد سعادته، لكنه كما يقول:

«أشعر كأنى نائم وأراها فى الحلم»[١٤٣].

وذلك نرى أن «**تريجورين**» يمثل الغاصب الذى يسرق أحلام كل من اقترب منه، فقد سرق أحلام «**تريبليف**»، وانتزع منه حبه لأمه، وعطفها عليه، كما سرق منه حبه الذى كان أمله الوحيد فى التغلب على حرمانه من تلك العاطفة، وحتى امتدت يده إلى «**نينا**» يسلبها كل ما تبقى لديها من أحلام وآمال فى الشهرة والسعادة، فيعود إلى البحيرة مع «**أركادنيا**»، ويواصل الحياة كما فى السابق، بلا شعور بالذنب.

من خلال عرضنا السابق يتضح لنا أن تشيكوف من خلال تلك الشخصيات الدرامية، يعبر عن صراع النظام القديم مع النظام الحديث وهو ينقد الظلم، والزيف، ويكشف القناع عنهما فى هذا النظام الجديد الذى تتبدد فيه الأوهام، الوهم فى الأمل بأن يتم تحقيق أحلام الماضى.

ومن ثم فإن حركة الزمن فى هذا الإطار ليست حركة دائرية بالمفهوم الواقعى، مثلما رأينا فى المسرح اليونانى، وإنما هو زمن يسير قدماً إلى الأمام لا يعبأ بحركة الإنسان - البطيئة أو السريعة - غير متعاطف مع أمانيه وأحلامه فى العودة إلى الوراء.

ومن هنا تأتى معاناة تلك الشخصيات الدرامية، لأن الزمن الدائرى يعنى التكرار لتجارب الماضى، إلا أن حركته - على المستوى الواقعى - حركة خطية، على عكس حركة الشخصيات التى ترتد إلى الوراء، ويرى الباحث أنها تمثل - بفعل الارتداد - توقفاً لحركة الزمن النفسى - فى مقابل جركة الزمن الواقعى - عند مرحلة واحدة لا تتجاوزها هى أحداث الماضى.

تحدى الزمن

بجانب شخصيات **تشيكوف** الميئوس منها فى عبور الزمن، نرى شخصيات أخرى، على النقيض، تتحدى حركة هذا الزمن يجرها أحياناً الحنين إلى الماضى، لكنها لا تعبأ به، وتتخطاه، أملاً فى نسيانه وتغيير واقعها المتردى - وهى فى الغالب من أبناء الطبقة البرجوازية الصاعدة - تسير فى حياتها على مبدأ «أنا والحاضر عدم، والمستقبل وحده هو الموجود»(١٤٤).

وهذه الطبقة تتجسد لنا من خلال أهم شخصية في **بستان الكرز** وهى شخصية «**لوباخين** ، **وياشا**» الخادم الأنيقة، بالإضافة إلى «نتاشا» فى «**الشقيقات الثلاث**» **ومديفيدينكو**، **وتريبليف** فى «**طائر البحر**». حيث إن **تشيكوف** من خلال تلك الشخصيات، يواجه مشكلة الهوة بين الماضى، والحاضر، حيث كما يقول د/ رشاد رشدى:

«هناك عصر ينتهى، وهناك عصر يبدأ، عصر مات، وعصر لم يولد بعد، والناس ضائعون بين العصرين.. لكن العالم الجديد قد يكون خيراً من عالمنا ...»(١٤٥).

وشخصية **لوباخين** تمثل هذا العالم الجديد. البرجوازى أصدق تمثيل فهو يحاول أنه ينسى ماضيه، الذى يذكره بأصله الوضيع حيث كان «أبى فلاحاً.. وأنا فلاح جلف»(١٤٦). فى مقابل العالم القديم الذى تمثله عائلة «**دانفيسكايا**» (**جاييف**، **وآنيا**)، بينما يقف كل من (**فاريا**، والطالب الأبدى **تروفيموف**) إلى جانب طبقة **لوباخين**، إلا أن **لوباخين** رغم جهله هو أكثر شخصيات المسرحية إيجابية، فهو الذى يجاهد فى إنقاذ البستان، وهو وحده الذى لديه هدف مستقبلى، بينما «**تروفيموف**» على الرغم من آرائه عن الإنسانية والتقدم التى يتفوه بها بصفة عامة، إلا أنه كما يقول **روبرت بروستاين** «مصاب بمرض النوم الثقافى»(١٤٧). أما **لوباخين** على العكس تماماً، يعمل من الصباح إلى الليل، لأن هذا العمل هو كل غايته فى الحياة، وهو وحده الذى سيقوده إلى تحقيق ما يرنو إليه. «**فلوباخين**» شخصية ترى الأمور من وجهة نظر عملية وعقلية، تماثل عقلية التاجر الذى لا يحس بأى شىء حيال ما يقال عن جمال البستان وعن شاعريته، وتاريخه أو مجده، «وهى رغبة تنطوى على إسقاط المواريث والتواريخ القديمة، وتخطيها»(١٤٨). لأنها لا تحمل بالنسبة إليه إلا إرث المهانة والتردى.

لذلك هو يطرح كل هذا التاريخ جانباً، وكل ما يشغله هو كيفية محو آثار ماضيه والاستمتاع بكينونته الجديدة التى تؤهله إلى الانتساب

للطبقة الراقية.ـ طبقة ملاك بستان الكرز ـ لما لديه من وعى بحركة التاريخ، حيث كما يقول:

«لم يكن يعيش فى الريف من قبل سوى السادة والفلاحين، أما الآن فظهر المصطافون، أصحاب الفيلات،... وخلال عشرين سنة سيتكاثر المصطافون..»(١٤٩).

هكذا يتطلع **لوباخين** إلى المستقبل ويتجه نحوه فى حماس، بعكس باقى شخصيات المسرحية، إن رغبته العارمة فى إزالة عنه ستار الماضى، تجعله فى نهاية المسرحية فى لحظة شرائه للبستان أول شىء يفكر فيه هو تدميره لينتقم إلى أسلافه. فيردد فى حماس يقترب من الجنون.

لوباخين: «.. لو نهض أبى وجدى من قبريهما، ونظرا.. كيف أشترى ابنهما المضروب.. الذى كان يركض حافى القدمين فى الشتاء،... الضيعة التى كان أبى وجدى عبدين فيها.. وحيث لم يكن يسمح لهما حتى بدخول المطبخ..»(١٥٠).

حتى أننا نراه يسرع فى طرد ملاك البستان لينعم بحياته الجديدة، وعلى الرغم من حبه الشديد لـ «فاريا» المنتمية إلى طبقته إلا أنه يحطم قلبها ويضحى بعاطفته نحوها، خوفاً من أن تجذبه إلى ماضيه الذى نجح فى الانفلات منه.

وفى نفس المسرحية نرى شخصية «ياشا» الخادم الأنيق، الذى لا يقل طموحه عن طموح **لوباخين**، وهو يشبه الخادم، «جان» فى

مسرحية «مس جوليا» - سترندبرج - كلاهما يريد الترقى إلى الطبقة الأعلى، فقد جاءت به مدام «رانفسكى» من باريس، ونراه طوال الوقت يتحدث عن السفر إلى الخارج، ويشرب السيجار الفاخر، والخمور جيدة الصنع. وهو يمل الحياة فى البستان، ويريد العودة مرة أخرى إلى باريس فهو الآخر يكره هذا البستان، ويشعر فيه بالملل. والسأم، لأنه ليس هناك ما يربطه بهذا المكان الأثرى، وكل ما يسعى إليه هو أنه يبدأ حياة جديدة بالعودة إلى باريس.

وهو بذلك يمثل طبقة الخدم، التى ترغب فى الترقى إلى طبقة الأسياد مثلما فعل «جان» الخادم الذى أراد أن يرتقى طبقياً من خلال معاشرة «جوليا» ابنه الإقطاعى الثرى.

لذلك إن كلاً من ياشا، ولوياخين، يتحدى الزمن، بأن ينسى ماضيه الذى يمثل النسبة له زمن العبيد ويندفع بخطى سريعة نحو المستقبل.

وهو نفس ما تقوم به «نتاشا» - الشقيقات الثلاث - أكثر شخصيات المسرحية حقداً ووصولية، وهى تشبه شخصية لورا فى مسرحية الأب - سترزندبج - التى لديها حب السيطرة والامتلاك منذ اللحظة الأولى التى تدخل فيها البيت حيث نراها بعد أن تزوجت من أندرية فى الفصل الثانى - تخطط بعناية، لتجريد المكان من أهله وسكانه، الذين اعتادوا الحياة بداخله ولا مأوى لهم غيره يحميهم، فتعتدى على كرامة الشقيقات الثلاث وحريتهن، حيث نراها تنقل «أيرينا» من غرفتها،

بحجة عاطفة الأمومة التي تجيد استغلالها في تنفيذ مطامعها «بوبيك.. برد عليه في غرفته، ينبغي نقله إلى غرفة أيرينا.. يمكنها أن تسكن مع أولجا»(١٥١).

وفي الفصل الثالث، تستعد لنقل «أنفيسا» المربية العجوز، كأنها تقضي على ماضي الشقيقات دفعة واحدة لما تمثله تلك المربية لديهن من ذكريات وبصفة خاصة لايرينا التي تحتفظ بها لأنها هي الباقية لها تذكرها بماضيها في موسكو التي خاب أملها في العودة إليها. وفي الفصل الأخير تقيم أنفسيا مع أولجا في أحد المساكن الحكومية، وأيرينا تسكن في غرفة مفروشة.

وأخيراً تنقل نتاشا زوجها - أندرية - إلى غرفة أخرى إلى أن نراه في نهاية المسرحية، يسير بعربة طفل خارج المنزل مع شقيقاته. كما أنها تسعى مثل «لوباخين»، بتغيير معالم المكان في الخارج للدلالة على استمرار تحطيمه، ومحو لمسات الجمال فيه. فمثلما أخذ لوباخين البلطة واتجه بها نحو البستان ليقطع أشجار الكرز تأمر نتاشا بقطع أشجار الشوح التي في الممر(١٥٢). بعد أن صارت هي صاحبة البيت وقد انتقمت من أندرية الذي كان دائماً يذكرها - لعلمه بأنانيتها - أن شقيقاته هن صاحبات البيت وليست هي (١٥٣). وقد أصبحت الآن، تتحكم في معيشتهم وحركتهم جميعاً في الداخل إلى أن تطردهم تدريجياً إلى الخارج بعد أن صارت لها الحرية الكاملة في تغيير كل شيء.

وبذلك نرى أن **نتاشا**، منذ أن دخلت فى حياة تلك الأسرة وهى تعى تماماً ماذا تريد. وهى ليست لها ماض تتمسح فى أمجاده، ولكن أمامها مستقبل لابد وأن تسعى إليه، إنها تجسيد حى لتلك الطبقة - البرجوازية - التى تزيل من أمامها كل العوائق في سبيل تحقيق ذلك المستقبل، بأن تحتل مكانة الطبقة الأعلى منها لذلك تحطم أندرية.

مثلما حطمت شقيقاته الثلاثة، وإذا كان **أندرية** لديه أحلام يسعى إلى تحقيقها، حيث كان يرغب فى أن يصبح أستاذاً بجامعة موسكو، إلا أن الواقع يفرض نفسه عليه أن صار مجرد عضو في مجلس الأقاليم، وهو مثل شقيقاته يحلم بالعودة إلى موسكو. لكنه فى ذات الوقت يفكر بحس الرجل العملى، عندما يرهن البيت الذى يقيم فيه مع «**نتاشا**» والشقيقات اللاتى يحصلن على معاشه. فلم يبق لديه مال يعيش منه، حيث إن شعوره بالمسئولية تجاه شقيقاته، يجعله يخجل من أن يتخلى عنهن أو يتركهن بلا مأوى وحماية لأنه على وعى بعجزهن عن العمل والجهد بحكم كسلهن الطبقى.

فقد كان يحاول أن يغير من تلك الحياة الراكدة التى يعشقها بالزواج والعمل وتوفير الراحة لديهن، لكن طمع **نتاشا** وقوتها التدميرية تعجز تلك المحاولة، وتقضى عليها تماماً، وقد أدرك ذلك بعد فوات الأوان.

عندما تزوجت، ظننت أننا سنكون سعداء، الكل سعداء ولكن يا شقيقاتى العزيزات.. لا تصدقنى(١٥٤).

لذلك نراه فى نـهاية المسرحيـة، بعد أن خرج هو الآخر من البيت الذى أصبح يسكنه الشر، والخيانة، حيث احتل مكانة رجل آخر لا نراه يدعـى «**بروتوبوبوف**» تتخذه الزوجة عشيقاً لها دون خجل فنراه يحن إلى ماضيه لأول مرة، يتأمل أحلامه التى سقطت منه حلم وراء حلم. لذلك لا يرى أن المستقبل سوف يأتى بالجديد، لأن الأجيال التى ستأتى من بعده هى من نبت فاسد ودنس(١٥٥).

والشخصية الثالثة فى مسرح **تشيكوف**، وإن كانت تنتمى للطبقة الأرستقراطية ـ التى تعمل جاهدة من أجل المستقبل والتى تمثل النموذج الذى أراد أن يقدمه تشيكوف فى مقابل كل تلك الشخصيات العاطلة المنتمية لنفس الطبقة.

هى شخصية الممثلة الموهوبة نينا ـ **طائر البحر** ـ، التى تهتم بالمسرح والتى تذكرنا بشخصية «كاتيا» فى قصة **تشيكوف** «**حكاية تافهة**»(١٥٦). فالاثنتان يسيران فى حبهما للمسرح إلى محاولة الاندماج فيه لنسيان الحاضر، وقد تركت نينا وراءها حياة الترف مع أبيها وزوجته لأن تلك الحياة لا تجد فيها سموها الروحى، ولا تحقق من خلالها ذاتها المتشوقة إلى الفن دوماً وإلى الشهرة والتعبد فى المسرح.

لذلك تهرب من تلك الحياة الأرستقراطية المزيفة، ومن أبيها الذى يقول عنه **دورن**: «حيوان حقيقى يجب أن نشهد له بذلك»(١٥٧)..

ولا تكتفى «**نينا**» بالهروب إلى البحيرة لمثيل مسرحية «**تريبليف**» ولكنها تقرر فى نهاية الفصل الثالث. أن تلحق «**بتريجورين**»، إلى

موسكو، «سأترك أبى، سأهجر كل شىء وأبدأ حياة جديدة، أنا راحلة إلى موسكو»[١٥٨].

نينا وإن كانت ابنه إقطاعى ثرى، إلا أنها فى حقيقتها بلا مال، لأن أبيها قد أوصى بكل شىء لزوجته الثانية، ومن ثم فهى تعانى مثل «**لوباخين**» و «**نتاشا**» من واقعها المتردى لكنها تحيى العزم بداخلها، وتكسر العزلة التى فرضت عليها من أبيها وزوجته. لتخوض رحلة عبر الزمن، محاولة تحقيق ذاتها خلاله ورغم ما تقابله من آلام وأحلام تحطمت مع «**تريجورين**»، من جراء الجهل والفراغ أو كما تقول من «هموم الحب، والغيرة، والخوف الدائم على الطفل...»[١٥٩].

إلا أنها تتجاوز كل تلك الآلام، وتتفوق عليها، ولا تتركها تفسد، كل ما تبقى لديها بعد أن مات طفلها ـ من تطلع إلى تحقيق ذاتها، فنجدها عندما تعود إلى البحيرة تبكى على إطلال الماضى، حيث كانت نورساً حراً كاد أن يقضى عليها «**تريجورين**» مثلما قضى «**تريبليف**» على الطائر، لكنها لا تستسلم لكل قوى التدمير الكامنة فى البيئة من حولها، والتى مثلها «**تريجورين**» غير تمثيل. وهى تقول **لتريبليف** فى آخر لقاء بينها: أنا الآن ممثلة حقيقية، أمثل باستمتاع وأشعر بأننى رائعة... أشعر بقواى الروحية تنمو يوماً بعد يوم والآن أعرف أن المهم فى عملنا.. القدرة على الصبر.. وعندما أفكر فى دورى فى الحياة.. لا أعود أخشاها[١٦٠].

وبذلك استطاعت **نينا** أن تتغلب على كل الماضى، وتسقطه من ذاكرتها، من أجل مواصلة الحياة وتحقيق النجاح فى المستقبل.

وإذا كــان «**تــريـبـلـيـف**» هو الآخـر، يشعر بموهبته الوليدة، وتشعله الرغبة العارمة فى تحقيق وجوده وذاته المبعثرة بين أمه (**أركادنيا**) التى يشبهها **تشيكوف بجيلترودو** الده هاملت[١٦١]. **وتريجورين**، الذى يسرق كل حلمه فى الارتباط «**بنينا**» التى لا يستطيع نسيان حبها إلى آخر لحظة إلا أنه لم ينجح مثل «**نينا**» فى تخطى كل ما يعوق ذاته فى التحقق، وإنما تخزه آلام والأوهام لما فى شخصيتـه من حساسية مفرطة تجاه الواقـع، ـ واقع علاقة أمه ببرجل يكرهه ـ وواقع تحطيما الدائم له، بفعل أنانيتها، وبخلها عليه. فهى كما يقول صبرى حافظ تضمر له فى وعيها كراهية دفينة له، لأنها أنجبته من رجل دونها منزلة[١٦٢].

وبذلك نرى أن «تريبليف» فى حقيقته غير منتم لطبقة أمه، وإنما هو فى الأصل ينتمى إلى طبقة أبيه الأدنى، وهو يشعر بذلك دائماً فى كل لحظة فإن «**أركادنيا**» رغم ثرائها غلا أنها تتركه بلا مال، ويكشف لنا ذلك سورين شقيقها «أنه لا يخلع عن هذه البدلة الحقيرة ثلاث سنوات، وليس لديه معطف».

فـتـرد **أركـادنـيـا** عليه غير مبالية بما تحمله تلك الجملة من دلالة قـصـدها سـورين «.. تضـيـع نـقـودى هبـاء، الأزياء وحـدها أفلسـتنى تماماً»[١٦٣].

وإيجابية **تريبليف** تكمن فى عدم استسلامه الكامل لتحطيم المستمر الذى تجريه أركادنيا عليه بوعى وبدون وعى، وفى عدم توانيه فى

تحقيق الشهرة التى وصل إليها ندرة وعدوه اللدود «**تريجورين**». فى فترة وجيزة، فبعد عامين صار كاتباً مشهوراً.

لكن ما أن وصل **تريبليف** إلى تلك المكانة متحدياً إهمال أمه له، وعدم اكتراثها بموهبته إلا أنا مازالت تتحرك بداخله الرغبة فى الانتحار منذ أن قدم مسرحيته الأولى التى فشلت وسببت له فقدانه للثقة كما هزته من الداخل إلى الدرجة التى تثير عدوانيته المدفونة تجاه هذا العالم الذى يغفر لأم تحطم ابنها وتعاشر هذا الكاتب بشكل سافر»(١٦٤).

ولفتاة فى مقتبل العمر، تهجره لتعيش مع ذات الرجل، فيتجه إلى طائر برىء، تقبله، ويستعذب أناته التى يرى فيها عدميته، ثم يقوى على حمله على مرأى من الجميع، ليرون هذا القربان الذى يقدمه تحت قدمى نينا، لعله يفدى به نفسه.

هأنذا أضعه تحت قدميك.. قريباً أقتل نفسى بهذه الصورة النساء لا تغفرن الفشل(١٦٥).

إن مأساة **تريبليف**، أنه فشل فى تحدى ماضيه الذى ظل يلاحقه حتى آخر لحظة من حياته، والذى ظل يقف عائقاً أمامه فى اكتشاف أشكال جديدة فى الفن كما كان يردد دائماً إلا أنه أدرك رغم نجاحه وشهرته، أنه «انحدر شيئاً فشيئاً إلى الروتين لأن «المسألة ليست فى الأشكال القديمة والجديدة، وإنما فى أن الكاتب يكتب دون أن يفكر فى أى أشكال(١٦٦).

هكذا يقول **تريبليف**، حيث سقط دون وعى تحت هدف واحد هو تحدى زيف وسطحية تريجورين لمجرد إثبات جدارته الفنية لأمه التى تستهين بموهبته وتفضل عليه هذا الكاتب المزيف.

ومن هنا كان بحثه عن أشكال جديدة لا من أجل الفن ذاته، ولكن من أجل تحدى هؤلاء المزيفين ومن ثم عاش ماضيه فى حاضره. رغم محاولته الجادة فى نسيان هذا الماضى وتخطيه، إلا أن القدر يرمى بشباكه عليه، منذ أن جعله يعيش حياته مع أم تكرهه وتحبه فى آن واحد لأنه صار يحيا بلا هدف. بعد أن أدرك فشله فى كل شيء، فيقرر أنه ينهى تلك المهزلة التى جعلت منه ألعوبة فى يد الآخرين، بأن يطلق الرصاص على نفسه منتحراً ليتحدى هذا القدر بالموت بعد أن نصبت من نفسه هاملتا آخر ويردد كلماته، ويحذو حذوه، وإذا كان هاملت قد قتل بسيف الغير، فإن تريبليف يقتل نفسه بنفسه عد أن فقد إيمانه وأدرك أن هذه الحياة ما هى إلا فوضى أحلام، فيسأل سؤاله الحائر الذى يوجهه لقدره، لم أعرف لم ذلك، ومن بحاجة إليه[١٦٧].

وبذلك نرى أن **تريبليف** كان يستكشف فى ذاته القدرة على تجاوز الماضى، ورغم فشله، تبقى له شرف المحاولة.

وإذا كان **تريبليف** قد فشل فإن أركادنيا تنجح فى ما عجز هو عن تحقيقه ولو بالوهم، فهى تنظر للآخرين، وتكتسب منهم الخبرة فى كيفية العيش دون ألم، وتعاسة، ففعلى الرغم من أنها تبلغ الثالثة والأربعين من العمر إلا أنها تحاول جاهدة نسيان عمرها وتعيش كما

يقول ابنها «فى الثانية والثلاثين»(١٦٨)، حتى ترى أنها أكثر شباباً من «ماشا» العجوز التى فى العشرينيات من عمرها، وتستمتع برؤية هذا الفارق فهى تقول:

أركــــاديـنا : إننى أعمل، أشعر، دائماً أتحرك، أما أنت فتجلسين دائماً.. ولا تعيشين.. أنا لا أفكر أبداً لا فى الشيخوخة ولا فى الموت... انظروا مثل الكتكوته مستعدة أن ألعب ولا فتاة فى الخامسة عشرة(١٦٩).

و**أركادنيا** يحسدها الجميع على شجاعتها، وجرأتها، وقدرتها على تحدى معالم الشيب الواضحة عليها، حتى نرى «**شمرايف**» يقول لها: كلنا نهرم، نتفتت بتأثير عوامل التعرية، أما أنت. فمازلت صبية، البلوزة الفاتحة والحيوية،.. والرشاقة(١٧٠).

هكذا استطاعت **أركادنيا**، أن تعيش حاضرها لأنها تنظر تحت قدميها، لأنها ما سيأتى فى المستقبل، أو بما ضاع فى الماضى (فالمكتوب على الجبين لابد أن تراه العين)(١٧١). المهم أن تعيش فى سعادة، دون ألم، فهى تهرب من كل ما ينغص عليها حياتها، ويشعرها بالشيخوخة لذلك، هى تكره ابنها لأنه يذكرها كما يقول بأنها فى «الثالثة والأربعين»(١٧٢). وعندما يحاول الانتحار أول مرة فى نهاية الفصل الثانى، تهرب من الضيعة، وترحل إلى موسكو، تنتظر إطراء المعجبين بها، تقيم الحفلات وتستقبل باقات الزهور التى أهديت إليها،... وهكذا، أن كل ما يشغلها ويثير اهتمامها، هو الحاضر الذى تعيشه تقتنص منه كل فرص لإسعاد ذاتها. حتى لو بتدمير ابنها.

كذلك نرى فى نفس المسرحية شخصية «مديفيدنيكو» المدرس الذى يريد أن يرتقى لطبقة الملازم المتقاعد «شمرايف»بالزواج من ابنته «ماشا» التى لا تحبه، لكنه رغم معرفته بذلك جيداً، إلا أنه يظل يطاردها إلى أن تقبل منه الزواج لعله يستطيع أن ينسيها حبها لتريبليف، لكن إنسانيته تفرض عليه هذا التساؤل «من ذا يرغب فى الزواج من شخص لا يجد هو نفسه ما يأكله»(١٧٣).

وبذلك يحاول مديفيدنيكو أن يعلل لنفسه سبب عدم اهتمام ماشا به، هل لقبحه، أم لفقره، إن التدنى الذى يعيش فيه بين الفقر، والحاجة، يثير بداخله الرغبة فى أن يحاول القضاء عليه، بالزواج من تلك الفتاة، وهو ينظر دائماً لثراء أبيها، يفكر منذ أول وهلة كيف يصبح ثرياً مثله، ويقضى على الفقر، حيث نراه فى أول حديث له مع ماشا فى الفصل الأول يقول: «والدك إن لم يكن ثرياً فهو ميسور، أنا أعيش حياة أصعب من حياتك، أتقاضى ٢٣ روبلاً فقط فى الشهر،... أنا وأمى وشقيقتاى، وأخى الصغير والراتب ٢٣ روبلا لا غير... دبر أمورك إذاً»(١٧٤).

وما أن يتزوج مديفيدينكو من «ماشا» حتى يحقق ما كان يتمناه، لكن تعاسته أصبحت فى شىء آخر، هو هروب «ماشا» منه وعودتها إلى البحيرة، تاركة طفلهما الصغير وحيداً، وتفشل كل محاولاته فى العودة بها إلى البيت لترعى الصغير.

وفى مسرحية «**الخال فانيا**» نرى شخصية «**سونيا**» التى يقول عنها **يوسف عبد المسيح** «الطافحة بالأحلام»(١٧٥).

عندما تشعر بالمرارة إزاء هزتها العاطفية. اليائسة تجاه «استروف» الطبيب، تتمالك نفسها، وتجاهد من أجل العيش، فإن نفسها تواقة إلى العمل أكثر من خالها «فانيا»، فهى الشخصية الوحيدة فى تلك المسرحية التى تحث الجميع على العمل، وتكره الركود والثرثرة بلا فائدة، فهى أكثر شخصية تشعر بمرور الزمن، تخشى أن تشدها الأحاديث والثرثرة والبكاء إلى أسفل، فهى دائماً تقول.. ليس لدى وقت، على غداً أن أنهض مبكراً عندى حصاد(١٧٦).

إن تعاستها الوحيدة تكمن فى حبها اليائس **لاستروف** الذى يحب «**يلينا**» التى ترى إنها سرقت منها أبيها مثلما سرق «**تريجورين**» أركادنيا من «**تريبليف**» إلا أن «**سونيا**» تتغلب على كل ذلك بالعمل، إنها تجاهد مثل «**نينا**»، فى أن تصنع مستقبلها بنفسها، وتستغل فرصة رحيل «**سيربرياكوف**» والدها، وزوجته، اللذان تسببا فى قلب نظام الحياة فى الضيعة، بأن تحث خالها على العمل حين تقول له: ربما كنت أنا أتعس منك، لكننى لا أيأس، أننى فقير.. سنعمل، ما أن نودعهم حتى نجلس لنعمل..(١٧٧).

إن فى نفس سونيا القدرة على مواجهة القدر، بالصبر والاحتمال عليه، والعمل من أجل ذاتها، ومن أجل الآخرين فنراها تختم المسرحية بذلك الأمل سنحتمل بصبر تلك المحن التى ستبلونا بها الأقدار.. وعندما يدنو أجلنا، سنموت وهناك خلف التابوت، سنقول أننا عانينا(١٧٨).

وفي مسرحية «**الشقيقات الثلاث**» نرى شخصية **أيرينا** التي تشبه سونيا كثيراً، وإن كانت أقل منها حماساً وقوة ومثابرة، فهي تحاول أن تتغلب على أحلامها التي لن تتحقق حيث استحالة عودة الماضي ومن ثم استحالة العودة إلى موسكو، بالرغبة في العمل مثلها لعلها بذلك تجد ذاتها الضائعة في أمجاد ذلك الماضي، بالوظيفة فنجدها ـ رغم عدم حبها لـ (**توزنباخ**) إلا أنها تقرر الارتباط به لأنه هو الآخر يبحث عن الخلاص في عمله، لكن «**أيرينا**» أكثر جدية منه في محاولة تجاوز العقم الطبقي الذي ورث أبناء الطبقة الأرستقراطية الكسل، ففي ظل تطور الحياة وسير عجلة الزمن إلى الأمام، تزول تلك الطبقة لتفسح الطريق أمام الطبقة البرجوازية الصاعدة لتحتل مكانها.

وهو ما يدعو **أيرينا** إلى التطلع لحياة جديدة، فهي الوحيدة التي نراها في افتتاحية المسرحية ترتدي فستاناً أبيض، لما يحمله هذا اللون من دلالة على شخصيتها، حيث إنها تحاول أن تنفض عنها ذكريات الماضي التي تؤلمها، لما لديها من وعي بأنه «على الإنسان أن يعمل وأن يكدح حتى العرق، وفي هذا وحده ينحصر معنى حياته، وسعادته..»(١٧٩).

وهي تردد تلك النغمة كثيراً في أكثر من موضع بالمسرحية. لكن هذا الأمل سرعان ما يتبدد ويصبح وهماً، من جراء البيئة والظروف القدرية التي تلتهم كل الآمال والأحلام، فبمجرد أن يتحقق هذا الأمل وتعمل في مكتب تلغراف فسرعان ما تتركه لعمل في إدارة المدينة، لكن بلا جدوى حيث تحتقر كل عمل يكلفونها به، ويصيبها القلق من

وعيها الزائد بحركة الزمن الذى يمضى سريعاً، دون الاستمتاع بأى شىء. فنراها تقول:

الحياة تنقضى ولن تعود أبداً.. لن نرحل إلى موسكو أبداً، أعمل من زمن طويل...، وأنا قبحت وهرمت.. لا متعة على الإطلاق بينما الزمن يمضى.. وأنا يئست(١٨٠).

ومع ذلك نراها لا تكل، ولا تيئس كما تقول، حيث تحلم آخر فى مكان آخر «بعد غد سأكون فى المدرسة، ستبدأ حياة جديدة...»(١٨١).

تلك الحياة الجديدة التى تسعى «**أيرينا**» فى الوصول إليها، من خلال الارتباط «**بتوزنباخ**» والانتقال معه إلى مصنع الطوب، هذا الحلم الأخير الذى تعتقد أنه سينقذها ويخلصها من الشعور بالموت والفناء. والذى تبقى لديها من جملة أحلامها التى ضاعت، والتى تعتقد أنها من خلاله ستجد ذاتها المعطلة على أعتاب الماضى، سرعان ما يتبدد هو الآخر، عندما يأتى لها القدر بضربته الأخيرة ليفيقها من أوهامها، وليلقن تلك الطبقة التى اعتادت أن تبحث عن منقذ لها من الخارج درسه الأخير، فقد قتل البارون، ومن ثم ضاعت فرصتها الوحيدة فى أن تحيا معه حياة جديدة، فشلت هى فى تحقيقها فى ظل هذا المكان، وتلك البيئة، التى لا يمكن فى ظلها أن تغير الشخصيات من أمر نفسها. وهى ثورة **تشيكوف** على المجتمع الروسى بأكمله حيث إن «الجو الداكن المظلم الذى يتضافر عليه السأم والرتابة المحزنة، والخيبة والضياع، تتعاون وتتعاضد لتلف جميع مسرحياته التى تعبر عن حاضر المجتمع الروسى(١٨٢).

من خلال تحليلنا السابق، لعلاقات الزمن داخل شخصيات **تشيكوف** الدرامية، يتضح لنا أن **تشيكوف** يعبر عن أزمة الإنسان الحديث، في مواجهته للزمن.

إنه كما يقول الشاعر: «**جون دن**».

«ينظم حياته داخل شبكة نسيجها الماضي والحاضر، والمستقبل»(١٨٣).

وإنسان **تشيكوف** لا يحلق في الفضاء كما هو في المسرح اليوناني، بينما يتأمل ذاته، ووجوده، خلال رحلته الزمنية، عبر تجارب الماضي، وآمال المستقبل. ليكشف النقاب عن حاضره الرتيب من أجل الثورة على كل ما يصيب هذا الحاضر من عقم وفراغ وزيف.

فقد أجاد **تشيكوف** توظيف عنصر الزمن في مسرحه، مثلما أجاد هتك الأقنعة المزيفة التي ورثها منذ زمن لشخصياته الدرامية، وهي خلال رحلتها عبر إدراك الذات يسقط عنها قناع تلو قناع.

هوامش الفصل الثالث

(١) ص ١٠٨ ـ صبرى حافظ ـ مرجع سابق.

(٢) ص ١٠٣ ـ نفسه.

(٣) ص ١٣٥ ـ يوسف عبد المسيح ـ مرجع سابق.

(٤) ص ١٠ ـ د/ على الراعى ـ مقدمة ترجمته «للشقيقات الثلاث».

(٥) ص ١١ ـ د/ محمد القصاص ـ مسرح تشيكوف.

(٦) ص ٧٢ ـ د/ محمد عنانى ـ مسرحيات تشيكوف القصيرة.

(٧) ص ١٩ ـ نجاتى صدقى، مقدمة ترجمته لمسرحيات تشيكوف القصيرة.

(٨) ص ١٤١ ـ د/ فوزى فهمى، المفهوم التراجيدى لدراما الحديثة.

(٩) ص ٣٢٠ ـ تشيكوف ـ الشقيقات الثلاث ـ ترجمة د/ أبو بكر يوسف.

(١٠) ص ٢٩٤ ـ نفسه.

(١١) ٢٩٤ ـ نفسه.

(١٢) ص ٣٢١ ـ نفسه.

(١٣) ص ٣٢٢ ـ نفسه.

(١٤) ص ٣٤٨ ـ نفسه.

(١٥) ص ٣٤٨ ـ نفسه.

(١٦) ص ٢٥١ ـ آن أوبر سفلد ـ مرجع سابق.

(١٧) ص ٣٠٧ ـ تشيكوف ـ الشقيقات الثلاثة.

(١٨) ص ٣٤٤ ـ نفسه.

(١٩) ص ٣٥٢ ـ آن أوبر سفلد ـ مرجع سابق.

(٢٠) ص ٣٥٠ ـ تشيكوف ـ الشقيقات الثلاثة ـ مرجع سابق.

(٢١) ص ٤٥ ـ علي مصطفى أمين ـ بين السن وتشيكوف.

(٢٢) ص ٢٦٤ ـ تشيكوف ـ الشقيقات الثلاثة.

(٢٣) بتصرف ـ ص ٣٩٦ ـ فلاديمير يرميلوف ـ «أ.ب. تشيكوف» ترجمة: د/ عبد القادر القط وفؤاد كامل.

(٢٤) صص ٢٩٧ ـ تشيكوف الشقيقات الثلاثة ـ مرجع سابق.

(٢٥) ص ٢٩٧ ـ نفسه.

(٢٦) ص ٣٠٤ ـ نفسه.

(٢٧) ص ٣٢١ ـ نفسه.

(٢٨) ص ٣٢١ ـ نفسه.

(٢٩) ص ٣٥١ ـ نفسه.

(٣٠) ص ٩٩ ـ سمير سرحان ـ تشيكوف ـ ومسرحيات الفودفيل.

(٣١) ص ٢٧٦ ـ تشيكوف ـ الشقيقات الثلاثة ـ مرجع سابق.

(٣٢) ص ٨٢ تشيكوف ـ ضرر التبغ ـ ترجمة: نجاتى صدقى.

(٣٣) ص ٢٩٦ ـ تشيكوف ـ الشقيقات الثلاثة ـ مرجع سابق.

(٣٤) ص ١٤٩ ـ روبرت بروستاين ـ مرجع سابق.

(٣٥) ص ٢٩٧ ـ تشيكوف ـ الشقيقات الثلاثة ـ مرجع سابق.

(٣٦) ص ٣٠١ ـ نفسه.

(٣٧) ص ٥٩ ـ البيركامى ـ كاليجولا ـ مرجع سابق.

(٣٨) ص ٣٢٤ ـ الشقيقات الثلاثة ـ مرجع سابق.

(٣٩) ص ٢٩٦ ـ نفسه.

(٤٠) ص ٣٥٨ ـ نفسه.

(٤١) ص ٢٥٦ ـ نفسه.

(٤٢) ص ٢٥٦ ـ نفسه.

(٤٣) ص ٢٥٥ ـ نفسه.

(٤٤) ص ٣١٦ ـ نفسه.

(٤٥) ص ٣١٨ ـ نفسه.

(٤٦) ص ٣١٨ ـ نفسه.

(٤٧) ص ٣٥٨ ـ نفسه.

(٤٨) ص ٣٦٥ ـ نفسه.

(٤٩) ص ٣٧٧ ـ تشيكوف ـ بستان الكرز ـ ترجمة د/ أبو بكر يوسف ـ مرجع سابق.

(٥٠) ص ٣٧٧ ـ نفسه.

(٥١) ص ٣٩٥ ـ نفسه.

(٥٢) ص ٣٩٦ ـ نفسه.

(٥٣) ص ٩٣ ـ ٩٤ ـ بتصرف ـ الين أستون وجورج سافون ـ مرجع سابق.

(٥٤) ص ٤١٢ ـ بستان الكرز ـ مرجع سابق.

(٥٥) ص ٣٧٩ ـ نفسه.

(٥٦) ص ٤٥٣ ـ نفسه.

(٥٧) ص ٣٨٨ ـ نفسه.

(٥٥٨) ص ٤٣٥ ـ نفسه.

(٥٩) ص ٤٣٣ ـ نفسه.

(٦٠) ص ٩٧ ـ د/ على مصطفى أمين ـ مرجع سابق.

(٦١) ص ٣٨٤ ـ بستان الكرز ـ مرجع سابق.

(٦٢) ١٦٧ ـ صبرى حافظ ـ مسرح تشيكوف ـ مرجع سابق.

(٦٣) ص ٣٩١ ـ بستان الكرز ـ مرجع سابق.

(٦٤) ص ١٦٧ ـ صبرى حافظ ـ مسرح تشيكوف ـ مرجع سابق.

(٦٥) ص ٣٩١ ـ بستان الكرز ـ مرجع سابق.

(٦٦) ص ٤٠٠ ـ نفسه.

(٦٧) ص ٤٥٨ ـ نفسه.

(٦٨) ص ١٦١ ـ صبرى حافظ ـ مرجع سابق.

(٦٩) ص ٤١٧ ـ بستان الكرز ـ مرجع سابق.

(٧٠) ص ٤٢٢ ـ نفسه.

(٧١) ص ١٠٦ ـ نفسه.

(٧٢) ص ٤٥٥ ـ نفسه.

(٧٣) ص ٣٧٤ ـ نفسه.

(٧٤) ص ١٤ ـ نفسه.

(٧٥) ص ٤٢٤ ـ نفسه.

(٧٦) ص ٤٣٧ ـ نفسه.

(٧٧) ص ٤١٤ ـ نفسه.

(٧٨) ص ٤٦٩ ـ نفسه.

(٧٩) ص ١٥٦ ـ روبرت بروستاين نفسه.

(٨٠) ص ٣٧٧ ـ بستان الكرز ـ مرجع سابق.

(٨١) ص ٣٨٢ ـ نفسه.

(٨٢) ص ٤٤٨ ـ ٤٥٠ ـ نفسه.

(٨٣) ص ٤٥٠ ـ نفسه.

(٨٤) ص ٣٧١ ـ نفسه.

(٨٥) ص ٤٠٧ ـ نفسه.

(٨٦) ص ٤٠٤ ـ نفسه.

(٨٧) ص ١٤٧ ـ روبرت بروستاين ـ مرجع سابق.

(٨٨) ص ١٢٢ ـ صبرى حافظ ـ مرجع سابق.

(٨٩) ص ٢٢٣ ـ تشيكوف ـ الخال فانيا ـ ترجمة أبو بكر يوسف.

(٩٠) ص ٧٤ ـ تشيكوف ـ النورس ـ ترجمة أبو بكر يوسف.

(٩١) ص ١٣٦ ـ روبرت بروستاين ـ مرجع سابق.

---

(٩٢) ص ١٩١ ـ تشيكوف ـ الخال فانيا ـ ترجمة: أبو بكر يوسف.

(٩٣) ص ١٠٢ تشيكوف ـ النورس ـ ترجمة: أبو بكر يوسف.

(٩٤) ص ١٤٤ ـ ١٤٥ ـ نفسه.

(٩٥) ص ١٩٤ ـ الخال فانيا ـ مرجع سابق.

(٩٦) ص ١٤١ ـ النورس ـ مرجع سابق.

(٩٧) ص ١٧٤ ـ الخال فانيا ـ مرجع سابق.

(٩٨) ص ١٧٣ ـ نفسسه.

(٩٩) ص ٢٣٩ ـ نفسه.

(١٠٠) ص ٢٠٣ ـ نفسه.

(١٠١) ص ٢٠٣ ـ نفسه.

(١٠٢) ص ٢٠٣ ـ نفسه.

(١٠٣) ص ٢٠٥ ـ نفسه.

(١٠٤) ١٧٣ ـ نفسه.

(١٠٥) ص ٢١٧ ـ نفسه.

(١٠٦) ص ٢١٧ ـ نفسه.

(١٠٧) ص ٢١٨ ـ ٢١٩ ـ نفسه.

(١٠٨) ص ٢٤١ ـ نفسه.

(١٠٩) ص ٢٤٦ ـ نفسه.

(١١٠) ص ٩٤ ـ تشيكوف النورس ـ ترجمة: أبو بكر يوسف.

(١١١) ص ٩٤ ـ نفسه.

(١١٢) ص ٩٦ ـ نفسه.

(١١٣) ص ١٠٥ ـ نفسه.

(١١٤) ص ١٤٥ ـ نفسه.

(١١٥) ص ١٤٥ ـ نفسه.

(١١٦) ص ٢٢٩ ـ الخال فانيا ـ مرجع سابق.

(١١٧) ص ٢٢٩ ـ نفسه.

(١١٨) ص ١٢٣ ـ صبرى حافظ ـ مرجع سابق.

(١١٩) ص ١٩٧ ـ الخال فانيا ـ مرجع سابق.

(١٢٠) ص ١٩٥ ـ نفسه.

(١٢١) ص ٢٣٧ ـ نفسسه.

(١٢٢) ص ٢٣٧ ـ نفسه.

(١٢٣) ص ٩٥ ـ على مصطفى أمين ـ مرجع سابق.

(١٢٤) ص ٧٢ ـ النورس ـ مرجع سابق.

(١٢٥) ص ١٢٠ ـ نفسه.

(١٢٦) ص ٦٩ ـ نفسه.

(١٢٧) ص ٥٠ ـ سوفوكليس ـ أوديب ملكاً ـ ترجمة: طه حسين مرجع سابق.

(١٢٨) ص ١٣٨ ـ عن يوسف عبد المسيح ـ مرجع سابق.

(١٢٩) ص ١٥٣ ـ عبد الرحمن بدوى ـ الزمن الوجودى ـ مرجع سابق.

(١٣٠) ص ٢٦٩ ـ تشيكوف ـ الشقيقات الثلاثة ـ مرجع سابق.

(١٣١) ص ٢٦١ ـ نفسه.

(١٣٢) ص ٢٨٣، ٣٥٩ - نفسه.

(١٣٣) ص ٣٠٠ - نفسه.

(١٣٤) ص ٣٣٢ - نفسه.

(١٣٥) ص ٣٣٣ - نفسه.

(١٣٦) ص ٣٥٩ - نفسه.

(١٣٧) ص ٣٥٩ - نفسه.

(١٣٨) ص ٢١٦ - الخال فانيا - مرجع سابق.

(١٣٩) ص ٢١٦ - مكسيم جوركى - أ.ب. تشيكوف - مرجع سابق.

(١٤٠) ص ١١١ - طائر البحر - مرجع سابق.

(١٤١) ص ١١٦ - نفسه.

(١٤٢) ص ١١٣ - نفسه.

(١٤٣) ص ١٣٢ - نفسه.

(١٤٤) ص ٣٢ - شكسبير - مكتب - تعريب: خليل مطران.

(١٤٥) ص ١٤٣ - د/ رشاد رشدى - فن كتابة المسرحية.

(١٤٦) ص ٣٧١ - شكسبير - بستان الكرز - مرجع سابق.

(١٤٧) ص ١٥٦ - روبرت بروستاين - مرجع سابق.

(١٤٨) ص ١٥٥ - صبرى حافظ - مرجع سابق.

(١٤٩) ص ٣٩٠ - بستان الكرز - مرجع سابق.

(١٥٠) ص ٤٤٨ - نفسه.

(١٥١) ص ٢٨٦ - الشقيقات الثلاثة - مرجع سابق.

(١٥٢) ص ٣٦٣ ـ نفسه.

(١٥٣) ص ٢٨٥ ـ نفسه.

(١٥٤) ص ٣٣٦ ـ نفسه.

(١٥٥) ص ٣٥٤ ـ نفسه.

(١٥٦) ص ٣٣ ـ على مصطفى أمين ـ مرجع سابق.

(١٥٧) ص ٩٢ ـ طائر البحر ـ مرجع سابق.

(١٥٨) ص ١٣٧ ـ نفسه.

(١٥٩) ص ١٦٥ ـ نفسه.

(١٦٠) ص ١٦٥ ـ نفسه.

(١٦١) ص ٨٤ ـ نفسه.

(١٦٢) ص ١١٢ ـ صبرى حافظ ـ مرجع سابق.

(١٦٣) ص ١٢٣ ـ طائر البحر ـ مرجع سابق.

(١٦٤) ص ٧٧ ـ نفسه.

(١٦٥) ص ١٠٩ ـ نفسه.

(١٦٦) ص ١٥٩ ـ نفسه.

(١٦٧) ص ١٦٥ ـ نفسه.

(١٦٨) ص ٧٧ ـ نفسه.

(١٦٩) ص ٩٨ ـ نفسه.

(١٧٠) ص ١٥١ ـ نفسه.

(١٧١) ص ٩٨ ـ نفسه.

(١٧٢) ص ٧٧ ـ نفسه.

(١٧٣) ص ٧٣ ـ نفسه.

(١٧٤) ص ٧٣ ـ نفسه.

(١٧٥) ص ١٤١ ـ يوسف عبد المسيح ـ مرجع سابق.

(١٧٦) ص ١٩٣ ـ الخال فانيا ـ مرجع سابق.

(١٧٧) ص ٢٣٩ ـ نفسه.

(١٧٨) ص ٢٤٧ ـ نفسه.

(١٧٩) ص ٢٥٩ ـ الشقيقات الثلاثة ـ مرجع سابق.

(١٨٠) ص ٣٣٠ ـ نفسه.

(١٨١) ص ٢٤١ ـ نفسه.

(١٨٢) بتصرف ـ ص ١٣٣ ـ يوسف عبد المسيح ـ مرجع سابق.

الخاتمة

- إن الفلسفات المتعددة التى حاولت تفسير علاقة الإنسان بالزمن، أثرت بشكل جوهرى فى تطور الفن الدرامى، من أيام اليونان إلى العصر الحديث حيث إن ظهور أول مفهوم للزمن بكونه زمناً دائرياً يكرر نفسه دوماً فى دورات متعاقبةخارج الذات، هو الذى أنجب قانون «توارث اللعنة» و «الانتقام»« فى المعتقد الدينى اليونانى القديم فبمجرد أن يقع الإثم أو المعصية، يلحق الآثم العقاب ولا يتوقف عند هذا الحد، بل تمتد اللعنة إلى عدة أجيال متعاقبة، الأبناء ثم الأحفاد، ومن خلال ربات الانتقام التى أطلق عليها اليونانيون - الإيرينيات - فى الأساطير اليونانية القديمة، وهو ما اتضح فى تتبعنا لتلك اللعنة فى مسرحية «**أوديب**»، و «**أنتيجون**» و «**الكترا**»، بالإضافة إلى ثلاثية **أورست**.

وعندما تم تفسير الزمن على أنه داخل الذات، ظهرت الأعمال الأدبية التى تعبر عن تلك النظرة الحديثة للزمن.

من خلال المسرح الوجودى فى كتابات **جان بول سارتر**، و**البير كـامى**، ومسرح العبث من خلال **موريس ميترلنك** و**صموئيل بكيت**، و**يوجين يونسكو**.. وغيرهم كما اتضح فى تحليلنا لتلك العلاقة فى بعض مسرحيات هؤلاء الكتاب.

- وفن **تشيكوف** الدرامى جمع بين النظرة القديمة للزمن بكونه قوة قدرية خارج الإنسان، والنظرة الحديثة له بكونه متعدد المستويات داخل الذات الإنسانية، ويستمد وجوده من كل تجربة فردية على حدة.

- حيث يرى الباحث أن **تشيكوف** قد استخدم تقنيات ميلودرامية فى مسرحه، ومزج بينها وبين تقنيات القص، والاستدعاء وتغير المكان للتعبير عن الزمن بمفهومه القدرى، والذاتى فى آن واحد.

فكثير من الأحداث التى تجرى فى عالمه الدرامى يتدخل فيها القدر بشكل جوهرى، مثل: قتل **توزنباخ** فى المبارزة، الذى كانت ستتزوجه **إيرينا** - **الشقيقات الثلاث** - والذى كان يمثل بالنسبة لديها الخلاص من حاضرها الرتيب، والحريق الذى يشب فى المدينة للدلالة على قوى التدمير التى تقودها **نتاشا** فى حياة الشقيقات وأخوهن أندريه، كذلك موت طفل الممثلة «**نينا**» فى موسكو، ليقطع القدر كل صلة لها بتريجورين - طائر البحر - لتعود إلى البحيرة التى بدأت منها حياتها الدرامية. بالإضافة إلى تأثير الطبيعة التى فى مسرحية «**بستان الكرز**» و «**الخال فانيا**».

- وفى ذات اللحظة الدرامية نرى الزمن الذاتى لبعض الشخصيات **التشيكوفية** ترتد إلى الماضى ويتوقف عنده تماماً، فى مقابل

الشخصيات الأخرى التى تتجه نحو المستقبل بخطى سريعة فى نفس الحاضر الدرامى وبذلك اشتمل الزمن على البعد السياسى والاجتماعى والنفسى.

- من خلال منهج آن **أوبرسفيلد** الخاص بدال الزمان والمكان، الذى اتخذه الباحث منهجاً له فى تحليله لمستويات الزمن داخل بنية الحدث، والمكان، والشخصية، يرى الباحث أن **تشيكوف** قد أجاد توظيف عنصر الزمن فى مسرحه بمستوياته المتشابكة من خلال استخدامه لتقنيات القص، والاستدعاء، والتذكر، والحدث غير المباشر والتعبير عن الزمن الواقعى من خلال «الإرشادات المسرحية». ومن خلال الاعتماد على حركة «الشعور الداخلى» وليس على حركة «الفعل الدرامى».

وبذلك يرى الباحث أن عنصر التحول الدرامى. فى مسرح **تشيكوف** لا يأتى من تطور الحدث أو الشخصية بقدر ما يحدثه التغير الحتمى بفعل الزمن، حيث إن مرور الزمن هو الوسيلة الوحيدة لنقل تطور الحبكة الدرامية **التشيكوفية**. والوسيلة الأخرى هى التغيرات التى تحدث فى المكان بفعل مرور الزمن، والتى لا تشعر بها الشخصية، ولكن يشعر بها المتلقى ويراها أمامه عبر الإرشادة المسرحية.

- إن معظم شخصيات **تشيكوف** الدرامية التى توقف الزمن لديها عند أعتاب الماضى النزيه، هى تمثل الطبقة الأرستقراطية البائدة فى ظل التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى حدثت فى المجتمع الروسى، فى ظل الاشتراكية وهو البعد الاجتماعى للزمن.

أما الشخصيات الأخرى هى على النقيض من سابقتها، حيث تمثل الطبقة البرجوازية الصاعدة، تتحدى الزمن، وتسير بخطى سريعة نحو المستقبل، فى محاولة لنسيان ماضيها الذى يمثل بالنسبة إليها زمن التردى والاستعباد وهو يمثل البعد السياسى للزمن.

- لقد لاحظنا أن حوار **تشيكوف** الدرامى لا يتضمن بعداً واحداً للزمن - كأن تعبر الشخصية عن حاضرها أو ماضيها فقط - وإنما يرى الباحث أن هذا الزمن فى خطاب تلك الشخصية له عدة مستويات، فهو يرتد إلى الماضى ثم ينتقل إلى المستقبل فى نفس الجملة الدرامية.

- ويستخدم **تشيكوف** لذلك أهم تكنيك يميز بناءه الدرامى وهو تكنيك «**الصمت**»، ليسمح لشخصياته الدرامية بالقيام بهذه الانتقالات الزمنية والمكانية، كما يدعو الشخصية إلى تأمل ذاتها خلال تلك الانتقالات، كما يشير إلى عزلة الشخصية وانكفائها على ذاتها حيث ثمة استحالة فى التواصل مع الآخرين.

- لقد تأثر **تشيكوف** فى الكثير من مسرحياته بقصصه القصيرة الأمرر الذى جعله يبدع فى رسم شخصياته الدرامية بعناية، إلى الدرجة التى يرى الباحث أن كل شخصية منها تمثل من خلال مونولوجاتها الداخلية قصة قائمة بذاتها، كما نرى ذلك بوضوح فى مسرحية «**الشقيقات الثلاث**»، فإن كلاً من أولجا، وأيرينا، وماشا، تجسد لنا قصة حياتها الماضية أمام الحلم الذى يجمع بين تلك الشخصيات فى العودة إلى موسكو.

وبذلك نكون قد أكملنا حديثنا وانتهينا من عرض فلسفة الزمن في مسرح **تشيكوف** وذلك في ضوء المصادر والمراجع التي أمكننا الاطلاع عليها.

المصادر والمراجع

(أ) مراجع مترجمة:

١ ـ كولن ولسون: فكرة الزمن عبر التاريخ، ترجمة فؤاد كامل، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٥٩، المجلد الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢.

٢ ـ جفرى باندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة: د/ إمام عبدالفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٧٣، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٣.

٣ ـ شلدون تشينى: تاريخ المسرح فى ثلاث آلاف سنة، الجزء الأول، ترجمة: د/ درينى خشبة، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، مكتبة الآداب، ١٩٦٣.

٤ ـ نيوكلاس برديائف: الحلم والواقع، ترجمة: فؤاد كامل، مكتبة السائح، المنشورات الجامعة، ١٩٨٥.

٥ ـ سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة: د/ نظمى لوقا، دار الهلال، بدون تاريخ.

٦ ـ رولان بارت: أساطير، ترجمة: سيد عبد الخالق، الهيئة العامة لقصور الثقافة: ١٩٩٥.

٧ ـ آن أوبرسفلد ـ قراءة المسرح، ترجمة: منى التلمسانى، إصدار مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٤.

٨ ـ الين استون، وجورجد سافونا: المسرح والعلاقات، ترجمة: سياعى السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.

٩ ـ جورج مكسيم، أ.ب تشيكوف، ترجمة أحمد القصير، سلسلة الألف كتاب ـ عدد ٦٣٦ ـ ١٩٦٦م.

١٠ ـ روبرت بروستاين: المسرح الثورى، دراسات فى الدرامات الحديثة، ترجمة: عبد الحميد البشلاوى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، بدون تاريخ.

١١ ـ فلاديمير يرميلوف: أ.ب: تشيكوف، ترجمة: عبد القادر القط، وفؤاد كامل، مطبوعات دار الشرق، القاهرة، ١٩٥٢.

١٢ ـ فرنسيس برجسون، فكرة المسرح، ترجمة: جلال العشرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، القاهرة، بدون تاريخ.

(ب) مراجع عربية:

١ ـ عبد الرحمن بدوى: الزمن الوجودى، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٥م.

٢ ـ د/ زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، سلسلة مشكلات فلسفية، عدد ٢، بدون تاريخ.

٣ ـ د/ يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، ١٩٦٢م.

٤ ـ د/ نعيم عطية: مسرح العبث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٥ ـ د/ نبيل راغب: التفسير العلمى للآداب (نحو نظرية عربية)، المركز الثقافى الجامعى، ١٩٨٠م.

٦ ـ د/ لويس عوض: مقدمة أسخيلوس، ثلاثية أورست، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

٧ ـ أحمد حسن الزيات: من الأدب الفرنسى، القاهرة، ١٩٤٠م.

٨ ـ د/ عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب، مكتبة غريب، بدون تاريخ.

٩ ـ صبرى حافظ: مسرح تشيكوف، سلسلة الكتب الحديثة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ـ عدة ٥٥ ـ ١٩٧٣.

١٠ ـ د/ فوزى فهمى: المفهوم التراجيدى للدراما الحديثة، مكتبة الأسرة، ١٩٩٨م.

١١ ـ د/ رشاد رشدى: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو، نهضة مصر، بدون تاريخ.

١٢ ـ يوسف عبد السميح: معالم الدراما الحديثة، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٧٢م.

١٣ ـ على مصطفى أمين: بين إبسن وتشيكوف، مكتبة نهضة مصر بدون تاريخ.

١٤ ـ د/ رشاد رشدى: فن كتابة المسرحية، سلسلة المسرح المصرى، دار ألف للنشر، بدون تاريخ.

١٥ ـ د/ على الراعى: مقدمة ترجمته: «للشقيقات الثلاث»، سلسلة روائع المسرح العالمى، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٦١م.

(جـ) المصادر:

١ ـ سوفوكليس: أوديب، ترجمة وتقديم: د/ طه حسين، مطبوعات كتابى، عدد ٨، بدون تاريخ.

٢ ـ جان بول سارتر: الندم، ترجمة: د/ محمد القصاص، روائع المسرح العالمى، مطبعة مصر، القاهرة، بدون تاريخ.

٣ ـ البيركامي: كاليجولا: ترجمة رمسيس، يونان، روائع المسرح العالمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ .

٤ ـ تينسي ويليامز: قطعة على سطح من الصفيح الساخن، ترجمة: عبد الحميد البشلاوى، مكتبة مصر، العدد الخامس، ١٩٧٧ .

٥ ـ تينسي ويليامز: هواية الحيوانات الزجاجية، ترجمة: صلاح عز الدين، المطبعة العالمية، بدون تاريخ.

٦ ـ شكسبير: كما تحب، ترجمة: مختار الوكيل، مسرحيات مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥ .

٧ ـ موريس ميترلنك: الطائر الأزرق، ترجمة: يحيى حقى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧ .

٨ ـ سوفوكليس: أديب في كولونا، ترجمة د/ طه حسين، مطبوعات كتابى، عدد ٨، بدون تاريخ.

٩ ـ شكسبير: مكتب، تقريب: خليل مطران، دار نظير عبور، بيروت، طبعة ١٩٩٠م.

١٠ ـ أنطون تشيكوف: مؤلفات مختارة، (النورس، الخال فانيا، الشقيقات الثلاثة، بستان الكرز)، ترجمة د/ أبو بكر يوسف، دار «رادوغا»، موسكو ١٩٨٨م.

١١ ـ أنطون تشيكوف: ضرر التبغ، ترجمة نجاتى صدقى، سلسلة اقرأ، دار المعارف، الطبعة الثانية، مارس ١٩٥٧ .

(د) دوريات:

١ ـ محمد القصاص: مسرح تشيكوف، مجلة المسرح، العدد الخامس، أغسطس ١٩٨٠.

٢ ـ د/ محمد عنانى مسرحيات تشيكوف القصيرة، مجلة المسرح، العدد الخامس، السنة الأولى، ١٩٦٤.

٣ ـ د/ محمود الزيادى: التحليل النفسى الوجودى، مجلة الفكر المعاصر، عدد ٦٣، مايو ١٩٧٠م.

٤ ـ د/ رشاد رشدى، دراميـة تشيكوف، مجلة المسرح، عدد ٢٠، أغسطس، ١٩٦٥.

٥ ـ سمير سرحان: تشيكوف ومسرحيات الفودفيل، مجلة المسرح، العدد السادس، يونية ١٩٦٤.

٦ ـ سمير سرحان: لوركا وتشيكوف: مجلة المسرح، عدد ٣٤، أكتوبر، ١٩٦٦.

٧ ـ د/ فوزى فهمى، الدراما الروسية، مجلة المسرح، العدد الأول، أغسطس ١٩٧٩.

٨ ـ د/ إبراهيم حماده: بين الرمزية والواقعية، مجلة المسرح، عدد ٢٠، نوفمبر ١٩٨٣.

٩ ـ د/ شفيق مجلى: الحوار فى المسرح الطبيعى، مجلة المسرح، العدد الثامن، السنة الأولى، أغسطس ١٩٦٤.

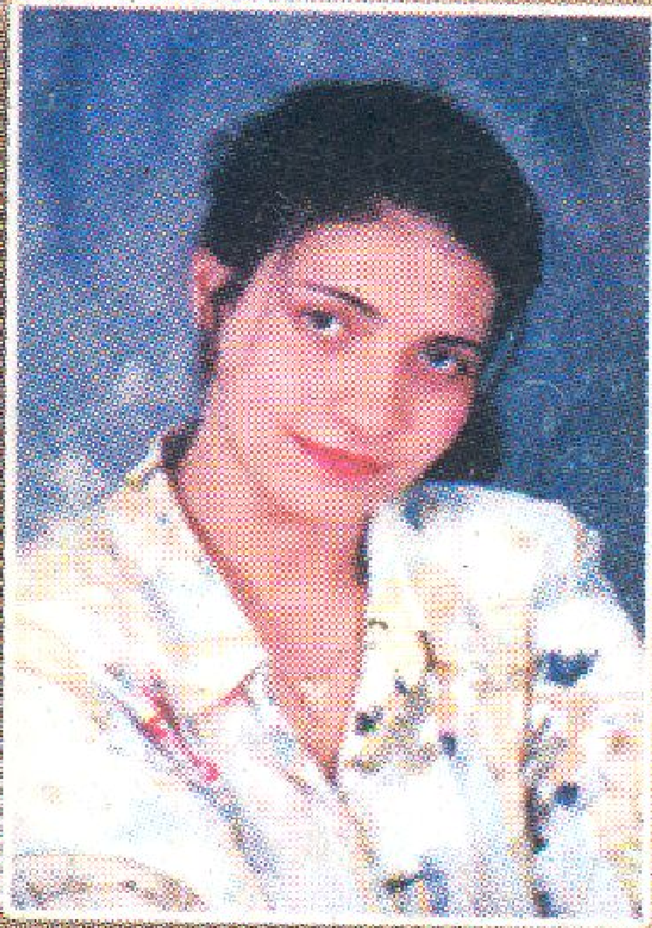
المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. egyptianbook. org. eg

E - mail : info @egyptianbook.org. eg



يقف الإنسان حائرًا بين الماضى وتذكره، والمستقبل وغيبه، فيحيا حاضرًا قلقًا بين الإيمان والشك، يفزعه مرور الزمن بين التحقق والعدم، الماضى انتحر والمستقبل غائب دومًا ولا يبقى سوى الحاضر يحياه الإنسان بين الخيال والحلم والسعى دومًا.

فما كنه الزمان فى حياة الإنسان؟ وماعلاقة الزمان بالمكان؟

فى الماضى كان الزمان إلهـًا عبده اليونانيون القدامى فى علم الفيزياء عُرف الزمن الآلى.

وعند علماء التشريح ظهرت فكرة الزمن فى مخ الإنسان وعند علماء علم النفس يوجد الزمان داخل الإنسان ولا وجود له خارجه وسمى بالزمان الذاتى.

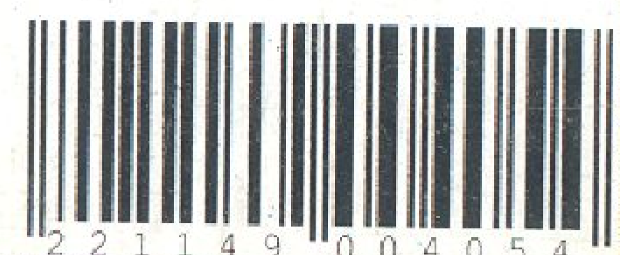
كيف اجتمع الزمان كمفهوم فى الأديان السماوية وكيف عبر عنه الكاتب الروسى ـ تشيكوف ـ خلال شخصياته المتخيلة والإبداعية فى كتاباته.

كيف استطاع أن يرصد اللحظة بين السقوط والصعود خلال الزمن المعاش.

وكيف جمع بين المفهوم القديم للزمان ومفهومه الحديث لتدارك أثر الزمان على تغير المجتمعات وتقدم أو تأخر الإنسان داخل حركة الزمن.


Bibliotheca Alexandrina
0725357

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٤,٢٥ جنيه


ISBN 9774197127
6 221149 004054